



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Los Rasgos de la Oralidad Fingida y su
Tratamiento en la Traducción de Textos
Dramáticos en Español, Italiano e Inglés**

D^a Antonia Buendía Alcaraz
2020

«El mundo habrá acabado de joderse –dijo entonces– el día en que los hombres viajen en primera clase y la literatura en el vagón de carga».

Cien años de soledad
Gabriel García Márquez

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a la Universidad de Murcia, lugar en el que no solo he llevado a cabo mis estudios de doctorado, sino también los de grado y máster. Quiero reconocer expresamente la labor del profesorado del Departamento de Traducción e Interpretación que, durante los últimos doce años, me ha formado en sus correspondientes campos de estudio hasta culminar en la presente investigación.

Sin duda, merecen una mención especial los directores de esta tesis doctoral, Arianna Alessandro y Manuel Sevilla, a los que agradeceré eternamente su gran labor como docentes y guías durante este arduo y farragoso viaje. Quiero darles las gracias por su absoluta disponibilidad y entrega, sus consejos, sugerencias y correcciones; pero, sobre todo, por los ánimos constantes y el apoyo incondicional que me han prestado a lo largo de estos años y que han sido de un valor inestimable para mí. Sois un modelo a seguir.

Quiero terminar agradeciendo a mi familia y amigos la ayuda, el interés mostrado y la fuerza transmitida durante este proceso. En concreto, los conocimientos prestados por mi buen amigo Jonathan Capers en lo referente a su lengua materna, *thanks buddy!* Asimismo, agradezco a mi madre su valentía inquebrantable por depositar en mí unas expectativas tan grandes. Por último, quiero reconocer a mi compañero de vida la paciencia eterna, el sustento en los momentos de desánimo, la fe ciega en mis aptitudes y la capacidad de no cuestionar en ningún momento la decisión de haber emprendido este camino. Gracias por todo tu amor durante estos diez años.

Llevar a cabo una tesis doctoral es un trabajo fatigoso que requiere por parte del doctorando una gran resistencia a lo largo de un periodo prolongado de tiempo, en este caso seis años. Por eso, quiero despedirme dándole las gracias a la propia investigación, que, a pesar de convertirse en una tarea verdaderamente insoportable en algunos momentos, me ha llevado a reconocer en mí misma una perseverancia que en cierta medida desconocía.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio y justificación	18
2. Objetivos y preguntas de investigación	20
3. Enfoque, metodología y fases del estudio	22
4. Estructura de la tesis y contenido principal de los capítulos	28

1. EL TEATRO

1.1. Definición de teatro	35
1.2. La evolución de los estudios teatrales	37

2. EL TEXTO DRAMÁTICO

2.1. El género dramático	43
2.2. El texto dramático	45
2.2.1. Diferencia entre texto dramático y texto teatral	46
2.2.2. Relación entre el texto dramático, el texto audiovisual y el texto narrativo	48
2.3. Características del texto dramático y su traducción	49
2.3.1. Oralidad	50
2.3.2. Inmediatez	51
2.3.3. Multidimensionalidad	54
2.3.4. Publicidad	61
2.3.5. Teatralidad	66
2.3.6. Representabilidad	69
2.3.7. Síntesis de las características del texto dramático y su traducción	73

3. ¿QUÉ SE ENTIENDE POR ORALIDAD?

3.1. Aspectos generales de la oralidad	77
3.2. La oralidad en los textos dramáticos	79
3.3. Oralidad y coloquialidad	84

4. RASGOS DE LA ORALIDAD FINGIDA Y SU TRATAMIENTO EN TRADUCCIÓN

4.1. Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones	87
4.2. Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales	105
4.3. Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos	108
4.4. Síntesis de los estudios revisados: recopilación de los tipos de rasgos de oralidad fingida y aportaciones sobre su traducción	115
4.4.1. Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados	116
4.4.2. Tabla resumen de las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados	119

5. DISEÑO DEL ESTUDIO Y METODOLOGÍA

5.1. Objetivos	123
5.2. Preguntas de investigación	123
5.3. Metodología	124
5.3.1. FASE 1. Revisión bibliográfica y estado de la cuestión	125
5.3.2. FASE 2. Elaboración de la clasificación instrumental	125
5.3.3. FASE 3. Compilación del corpus	126
5.3.4. FASE 4. Extracción y recopilación de los datos	127
5.3.5. FASE 5. Etapa de comprensión: análisis de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO	128
5.3.6. FASE 6. Etapa de reexpresión: análisis de la traducción de los rasgos de oralidad fingida más relevantes para el texto dramático extraídos de los TLM	133
5.4. Materiales e instrumentos	134
5.4.1. Corpus de traducción	134
5.4.2. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida	135
5.4.3. Clasificación de técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2002)	140

6. PRESENTACIÓN DEL CORPUS

6.1. <i>El cerco de Leningrado</i> y sus traducciones	147
6.1.1. El autor: José Sanchís Sinisterra	147
6.1.2. TLO1/SP: <i>El cerco de Leningrado</i>	150
6.1.2.1. Argumento	153
6.1.2.2. Rasgos estilísticos y estructura	155
6.1.3. TLM1/EN: <i>The Siege of Leningrad</i>	161
6.1.4. TLM1/IT: <i>L'assedio di Leningrado</i>	163
6.2. <i>Sotto paga, non si paga!</i> y sus traducciones	166
6.2.1. El autor: Dario Fo	166
6.2.2. TLO2/IT: <i>Sotto paga, non si paga!</i>	169
6.2.2.1. Argumento	173
6.2.2.2. Rasgos estilísticos y estructura	175
6.2.3. TLM2/EN: <i>Low Pay? Don't Pay?</i>	186
6.2.4. TLM2/SP: <i>¡Aquí no paga nadie!</i>	188
6.3. <i>The Homecoming</i> y sus traducciones	190
6.3.1. El autor: Harold Pinter	190
6.3.2. TLO3/EN: <i>The Homecoming</i>	195
6.3.2.1. Argumento	199
6.3.2.2. Rasgos estilísticos y estructura	200
6.3.3. TLM3/SP: <i>Retorno al hogar</i>	212
6.3.4. TLM3/IT: <i>Il ritorno a casa</i>	215
6.4. Tablas resumen de las similitudes y diferencias de las obras del corpus	217

7. ANÁLISIS DEL CORPUS: ETAPA DE COMPRENSIÓN

7.1. Análisis cuantitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO	222
7.1.1. Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO1/SP	222
7.1.2. Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO2/IT	225
7.1.3. Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO3/EN	228

7.1.4. Comparación de los rasgos de oralidad fingida extraídos en los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN	230
7.1.4.1. Comparación por niveles	231
7.1.4.2. Comparación por rasgos	232
7.2. Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO	241
7.2.1. Nivel fonético-prosódico	243
7.2.1.1. Aféresis y apócope	243
7.2.1.2. Contracción	250
7.2.2. Nivel sintáctico	255
7.2.2.1. Anáfora	255
7.2.2.2. Catáfora	262
7.2.2.3. Deíctico	269
7.2.2.4. Digresión	274
7.2.2.5. Enunciado incompleto o suspendido	283
7.2.2.6. Extensión oracional breve	290
7.2.2.7. Frase elíptica	295
7.2.2.8. Orden pragmático o marcado de las palabras	301
7.2.2.9. Pausa o vacilación	315
7.2.2.10. Reformulación sintáctica o corrección	321
7.2.2.11. Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	328
7.2.3. Nivel morfológico	335
7.2.3.1. Afijo (prefijo y sufijo)	335
7.2.3.2. Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres	341
7.2.3.3. Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	344
7.2.4. Nivel léxico-semántico	352
7.2.4.1. Apelativo (principalmente vocativo)	352
7.2.4.2. Coloquialismo	358
7.2.4.3. Onomatopeya	364
7.2.4.4. Palabra malsonante y término ofensivo	369
7.2.4.5. Préstamo	377
7.2.4.6. Repetición léxica y de estructuras	382

7.2.4.7. Unidad fraseológica	393
7.2.4.8. Variación diatópica	402
7.2.5. Nivel pragmático	407
7.2.5.1. Estructura estereotipada de conversación	407
7.2.5.2. Interjección	413
7.2.5.3. Marcador discursivo	423
7.2.5.4. Pregunta retórica	432
7.2.6. Nivel discursivo	440
7.2.6.1. Diálogo directo	440
7.2.6.2. Monólogo	450
7.2.7. Nivel retórico	461
7.2.7.1. Comparación	461
7.2.7.2. Enumeración	467
7.2.7.3. Hipérbole	474
7.2.7.4. Metáfora	479
7.2.7.5. Paralelismo	485
7.2.8. Nivel ortotipográfico	491
7.2.8.1. Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	491
7.2.8.2. Manipulación del texto transmitir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.	500
7.3. Resultados globales de la etapa de comprensión y discusión	510
7.3.1. Respuestas a las preguntas de investigación	510
7.3.1.1. Pregunta de investigación 1	510
7.3.1.2. Pregunta de investigación 2	522
7.3.1.3. Pregunta de investigación 3	531
7.3.1.4. Pregunta de investigación 4	534
7.3.2. Consecución de los objetivos	546
7.3.2.1. Objetivo específico 1	546

8. ANÁLISIS DEL CORPUS: ETAPA DE REEXPRESIÓN

8.1. Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra	558
8.1.1. Catáfora	559
8.1.1.1. Catáforas seleccionadas en el TLO1/SP	559
8.1.1.2. Catáforas seleccionadas en el TLO2/IT	563
8.1.1.3. Catáforas seleccionadas en el TLO3/EN	565
8.1.1.4. Traducción de las catáforas: balance	568
8.1.2. Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido	569
8.1.2.1. Discursos reproducidos o restituidos en estilo directo regido seleccionados en el TLO1/SP	570
8.1.2.2. Discursos reproducidos o restituidos en estilo directo regido seleccionados en el TLO2/IT	574
8.1.2.3. Discursos reproducidos o restituidos en estilo directo regido seleccionados en el TLO3/EN	578
8.1.2.4. Traducción del discurso reproducido o restituido en estilo directo regido: balance	581
8.1.3. Paralelismo	582
8.1.3.1. Paralelismos seleccionados en el TLO1/SP	583
8.1.3.2. Paralelismos seleccionados en el TLO2/IT	587
8.1.3.3. Paralelismos seleccionados en el TLO3/EN	591
8.1.3.4. Traducción del paralelismo: balance	595
8.1.4. Interjección	595
8.1.4.1. Interjecciones seleccionadas en el TLO1/SP	596
8.1.4.2. Interjecciones seleccionadas en el TLO2/IT	600
8.1.4.3. Interjecciones seleccionadas en el TLO3/EN	603
8.1.4.4. Traducción de la interjección: balance	605
8.1.5. Estructura estereotipada de conversación	607
8.1.5.1. Estructuras estereotipadas de conversación seleccionadas en el TLO1/SP	607
8.1.5.2. Estructuras estereotipadas de conversación seleccionadas en el TLO2/IT	610

8.1.5.3. Estructuras estereotipadas de conversación seleccionadas en el TLO3/EN	613
8.1.5.4. Traducción de la estructura estereotipada de conversación: balance	614
8.1.6. Marcador discursivo	615
8.1.6.1 Marcadores discursivos seleccionados en el TLO1/SP	616
8.1.6.2. Marcadores discursivos seleccionados en el TLO2/IT	619
8.1.6.3. Marcadores discursivos seleccionados en el TLO3/EN	622
8.1.6.4. Traducción del marcador discursivo: balance	625
8.1.7. Pregunta retórica	627
8.1.7.1. Preguntas retóricas seleccionadas en el TLO1/SP	627
8.1.7.2. Preguntas retóricas seleccionadas en el TLO2/IT	631
8.1.7.3. Preguntas retóricas seleccionadas en el TLO3/EN	637
8.1.7.4. Traducción de la pregunta retórica: balance	642
8.2. Resultados globales de la etapa de reexpresión y discusión	644
8.2.1. Respuestas a las preguntas de investigación	644
8.2.1.1. Pregunta de investigación 5	644
8.2.1.2. Pregunta de investigación 6	663
8.2.1.3. Pregunta de investigación 7	667
8.2.1.4. Pregunta de investigación 8	679
8.2.2. Consecución de objetivos	695
8.2.2.1. Objetivo específico 2	695
9. CONCLUSIONES	
9.1. Síntesis de los resultados y grado de consecución de los objetivos	705
9.2. Valoración de los resultados: aportaciones, limitaciones y aplicabilidad	713
9.3. Futuras líneas de investigación	718
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	721
ANEXOS	
1. Rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO1/SP	760
2. Rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO2/IT	974
3. Rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO3/EN	1299

ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICOS Y FIGURAS

TABLAS

Tabla 1. Sistema de signos desarrollado por Kowzan (1968, 1975)	39
Tabla 2. Relación de sistemas y códigos que intervienen en el teatro (Elam, 1980)	56
Tabla 3. Resumen de las aportaciones de los estudios revisados sobre los rasgos que caracterizan el texto dramático y el tratamiento que estos reciben en traducción	73
Tabla 4. La oralidad como problema de traducción (García de Toro, 2004: 123)	91
Tabla 5. Análisis de la oralidad en el nivel fonético-prosódico (Baños-Piñero, 2014:413)	106
Tabla 6. Análisis de la oralidad en el nivel morfológico (Baños-Piñero, 2014: 413)	106
Tabla 7. Análisis de la oralidad en el nivel sintáctico (Baños-Piñero, 2014: 414)	106
Tabla 8. Análisis de la oralidad en el nivel léxico-semántico (Baños-Piñero, 2014: 414)	107
Tabla 9. Resultados del estudio de Cebrián Alberola (2011: 610)	115
Tabla 10. Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados	116
Tabla 11. Tabla resumen de las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados	119
Tabla 12. Clasificación de pautas y técnicas de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados	121
Tabla 13. Fases del estudio	124
Tabla 14. <i>Apelativos</i> detectados en el TLO1/SP	128
Tabla 15. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida	135
Tabla 16. Datos editoriales del TLO1/SP: <i>El cerco de Leningrado</i>	150
Tabla 17. Datos editoriales del TLM1/EN: <i>The Siege of Leningrad</i>	161
Tabla 18. Datos editoriales del TLM1/IT: <i>L'assedio di Leningrado</i>	164
Tabla 19. Datos editoriales del TLO2/IT: <i>Sotto paga, non si paga!</i>	169
Tabla 20. Datos editoriales del TLM2/EN: <i>Low Pay? Don't Pay!</i>	186
Tabla 21. Datos editoriales del TLM2/SP: <i>¡Aquí no paga nadie!</i>	188
Tabla 22. Datos editoriales del TLO3/EN: <i>The Homecoming</i>	195
Tabla 23. Datos editoriales del TLM3/SP: <i>Retorno al hogar</i>	212
Tabla 24. Datos editoriales del TLM3/IT: <i>Il ritorno a casa</i>	215

Tabla 25. Tabla de semejanzas y diferencias de los TLO	218
Tabla 26. Tabla resumen de los TLM	219
Tabla 27. Rasgos de oralidad fingida presentes en el TLO1/SP	223
Tabla 28. Rasgos de oralidad fingida presentes en el TLO2/IT	225
Tabla 29. Rasgos de oralidad fingida presentes en el TLO3/EN	228
Tabla 30. Comparación por niveles	231
Tabla 31. Comparación por rasgos	232
Tabla 32. Clasificación de los distintos tipos de anáforas (Mitkov, 2002)	256
Tabla 33. Marcadores discursivos más empleados en el TLO1/SP	424
Tabla 34. Marcadores discursivos más empleados en el TLO2/IT	425
Tabla 35. Marcadores discursivos más empleados en el TLO3/EN	426
Tabla 36. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel fonético-prosódico	512
Tabla 37. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel sintáctico	514
Tabla 38. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel morfológico	517
Tabla 39. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel léxico-semántico	518
Tabla 40. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel discursivo	520
Tabla 41. Características del texto dramático asociadas a cada rasgo de oralidad	522
Tabla 42. Rasgos de oralidad asociados a las características del texto dramático	525
Tabla 43. Rasgos de oralidad comunes y no comunes a los TLO	532
Tabla 44. Rasgos de oralidad según su uso en las distintas lenguas	534
Tabla 45. Rasgos específicos para cada una de las lenguas de trabajo de esta investigación	543
Tabla 46. Información mostrada para cada rasgo de oralidad fingida	547
Tabla 47. Propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos	548
Tabla 48. Técnicas de traducción utilizadas para traducir la <i>catáfora</i>	645
Tabla 49. Técnicas de traducción utilizadas para traducir el <i>discurso reproducido o restituido en estilo directo regido</i>	647
Tabla 50. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción del <i>paralelismo</i>	649
Tabla 51. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de la <i>interjección</i>	651
Tabla 52. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de la <i>estructura estereotipada de conversación</i>	653

Tabla 53. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción del <i>marcador discursivo</i>	655
Tabla 54. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de la <i>pregunta retórica</i>	657
Tabla 55. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad	659
Tabla 56. Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO1/SP	668
Tabla 57. Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO2/IT	670
Tabla 58. Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO3/EN	673
Tabla 59. Traducción de los rasgos de oralidad fingida entre lenguas más próximas y menos próximas	675
Tabla 60. Técnicas de traducción utilizadas por Palmarini (TLM1/IT)	680
Tabla 61. Técnicas de traducción utilizadas por Lessing (TLM1/EN)	682
Tabla 62. Técnicas de traducción utilizadas por Matteini (TLM2/SP)	684
Tabla 63. Técnicas de traducción utilizadas por Farrell (TLM2/EN)	686
Tabla 64. Técnicas de traducción utilizadas por Escobar (TLM3/SP)	688
Tabla 65. Técnicas de traducción utilizadas por Serra (TLM3/IT)	690
Tabla 66. Técnicas de traducción utilizadas por cada traductor	692
Tabla 67. Tendencias observadas en la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano	697
Tabla 68. Factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés	699

GRÁFICOS

Gráfico 1. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel fonético-prosódico	234
Gráfico 2. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel sintáctico	235
Gráfico 3. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel morfológico	235
Gráfico 4. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel léxico-semántico	236
Gráfico 5. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel pragmático	236
Gráfico 6. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel discursivo	237
Gráfico 7. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel retórico	327
Gráfico 8. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel pragmático	238

Gráfico 9. Número de rasgos de oralidad que contribuyen a cada característica del texto dramático	529
Gráfico 10. Representación de la proximidad y del grado de vinculación de los rasgos de oralidad con el texto dramático	531
Gráfico 11. Tipos de rasgos de oralidad en los TLO	534
Gráfico 12. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la <i>catáfora</i>	646
Gráfico 13. Frecuencia de las técnicas de traducción para la <i>catáfora</i>	646
Gráfico 14. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para el <i>discurso reproducido o restituído en estilo directo regido</i>	648
Gráfico 15. Frecuencia de las técnicas de traducción para el <i>discurso reproducido o restituído en estilo directo regido</i>	648
Gráfico 16. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para el <i>paralelismo</i>	650
Gráfico 17. Frecuencia de las técnicas de traducción para el <i>paralelismo</i>	651
Gráfico 18. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la <i>interjección</i>	652
Gráfico 19. Frecuencia de las técnicas de traducción para la <i>interjección</i>	653
Gráfico 20. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la <i>estructura estereotipada de conversación</i>	654
Gráfico 21. Frecuencia de las técnicas de traducción para la <i>estructura estereotipada de conversación</i>	654
Gráfico 22. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para el <i>marcador discursivo</i>	656
Gráfico 23. Frecuencia de las técnicas de traducción para el <i>marcador discursivo</i>	656
Gráfico 24. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la <i>pregunta retórica</i>	658
Gráfico 25. Frecuencia de las técnicas de traducción para la <i>pregunta retórica</i>	658
Gráfico 26. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad	660
Gráfico 27. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad	660
Gráfico 28. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad del TLO1/SP	670
Gráfico 29. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad del TLO2/IT	672
Gráfico 30. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad del TLO3/EN	674

Gráfico 31. Frecuencia de las técnicas de traducción entre lenguas más próximas y lenguas menos próximas	677
Gráfico 32. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Palmarini.	681
Gráfico 33. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Palmarini	681
Gráfico 34. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Lessing	683
Gráfico 35. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Lessing	683
Gráfico 36. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Matteini	685
Gráfico 37. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Matteini	685
Gráfico 38. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Farrell	687
Gráfico 39. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Farrell	687
Gráfico 40. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Escobar	689
Gráfico 41. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Escobar	689
Gráfico 42. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Serra	691
Gráfico 43. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Serra	691
Gráfico 44. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por cada traductor	694

FIGURAS

Figura 1. Esquema comunicativo de Mounin (1969), citado por Elam (1980: 21)	62
Figura 2. Esquema comunicativo de Romera Castillo (2002)	64
Figura 3. <i>Continuum</i> inmediatez-distancia comunicativa de Oesterreicher (2004: 735), citado por Manzano Rovira (2011: 59)	78
Figura 4. Esquema métodos, estrategias y técnicas de traducción (Molina y Hurtado, 2002)	142

ABREVIATURAS Y SIGLAS

DLE	<i>Diccionario de la lengua española</i>
DPD	<i>Diccionario panhispánico de dudas</i>
DPDE	<i>Diccionario de partículas discursivas del español</i>
Cfr.	Compárese con
EDT	Estudio Descriptivo de Traducción
EN	<i>English</i> (inglés)
IT	<i>Italian</i> (italiano)
RAE	Real Academia Española
SP	<i>Spanish</i> (español)
TLM	Texto en lengua meta
TLM1/EN	Texto en lengua meta 1 (<i>El cerco de Leningrado</i>) traducido al inglés (<i>The Siege of Leningrad</i>)
TLM1/IT	Texto en lengua meta 1 (<i>El cerco de Leningrado</i>) traducido al italiano (<i>L'assedio di Leningrado</i>)
TLM2/EN	Texto en lengua meta 2 (<i>Sotto paga! Non si paga!</i>) traducido al inglés (<i>Low Pay? Don't Pay!</i>)
TLM2/SP	Texto en lengua meta 2 (<i>Sotto paga! Non si paga!</i>) traducido al español (<i>¡Aquí no paga nadie!</i>)
TLM3/IT	Texto en lengua meta 3 (<i>The Homecoming</i>) traducido al italiano (<i>Il ritorno a casa</i>)
TLM3/SP	Texto en lengua meta 3 (<i>The Homecoming</i>) traducido al español (<i>Retorno a casa</i>)
TLO	Texto en lengua origen
TLO1/SP	Texto en lengua origen 1, escrito en español (<i>El cerco de Leningrado</i>)
TLO2/IT	Texto en lengua origen 2, escrito en italiano (<i>Sotto paga! Non si paga!</i>)
TLO3/EN	Texto en lengua origen 3, escrito en inglés (<i>The Homecoming</i>)
UF	Unidad fraseológica

INTRODUCCIÓN

Para dar comienzo a esta tesis doctoral, vamos a llevar a cabo una descripción general de todo el estudio, lo que nos permitirá proporcionar una visión global de los aspectos esenciales de esta investigación. Para ello, empezaremos especificando el tema objeto de estudio y la justificación de la propia investigación. A continuación, determinaremos el enfoque adoptado, así como las fases metodológicas de las que consta esta tesis doctoral. Finalmente, presentaremos la organización de la investigación y un breve resumen del contenido principal de cada capítulo.

1. Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio de la presente investigación es la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos. La oralidad se ha convertido en foco de interés de numerosas investigaciones durante los últimos años, debido principalmente a los avances en el campo de la Lingüística textual, el Análisis del discurso y la Pragmática (Ong, 1987; Koch y Oesterreicher, 1996, 2004, 2007; Mostacero, 2004; Suescún y Torres, 2009; Manzano Rovira, 2011; Calvo Rigual y Spinolo, 2016). También en el ámbito de la traducción y la Traductología se han ido publicando estudios que han puesto de manifiesto como la oralidad representa un reto, puesto que su tratamiento, tanto desde el ámbito profesional como investigador, requiere hacer frente a la complejidad que supone definir el propio concepto de oralidad, analizar su materialización en el texto escrito y, por supuesto, afrontar su traducción (García de Toro, 2004; García Jiménez, 2004; Pujol, 2008; Brumme, 2008; Alsina Ketih, 2010; Vleja, 2010; Vermandere, 2011; Cebrián Alberola, 2011; Brandimonte, 2012; Baños-Piñero, 2014; Morillas, 2016; Rodríguez Abella, 2016). Por su parte, el traductor, a menudo, se ve obligado a hacer frente a esta dificultad mediante elecciones subjetivas o arbitrarias, al no disponer de los conocimientos y las herramientas necesarias para afrontar la traducción de la oralidad de forma sistemática y fundamentada.

En esta tesis doctoral nos vamos a centrar en el estudio de un tipo especial de oralidad: la «oralidad fingida». Brumme (2012: 33) emplea tanto el término «oralidad ficticia» como «oralidad fingida», acuñado por Goetsch (1985), para referirse a «los recursos que evocan una situación de inmediatez comunicativa» presentes principalmente en los textos literarios o textos ficcionales en general, donde se necesita

plasmarse o simular la oralidad espontánea mediante los recursos disponibles en el lenguaje escrito. Por tanto, con este término se remite a la plasmación del discurso oral espontáneo en el texto escrito a través de diversos recursos o rasgos prototípicos de este tipo de discurso. En español también se emplean las denominaciones: oralidad construida, simulada, ficcional, narrativa y literaria. En el ámbito del texto audiovisual, se suele hablar de «oralidad prefabricada» (Chaume 2001; 2004).

Existen diversos tipos de textos que tratan de reproducir el discurso oral informal, entre los que destacan los textos audiovisuales o los dramáticos. No obstante, no se pueden tratar de igual manera los rasgos de la oralidad en estos dos tipos de textos, dado que existen importantes diferencias entre ambos. No obstante, es cierto que el texto dramático o teatral tiene una dimensión audiovisual, puesto que está pensado para ser representado en un escenario, por lo que podríamos decir que este se encuentra a medio camino entre el audiovisual y el literario. En este sentido, varios estudios abordan estas dos vertientes del texto dramático, esto es, como texto con una dimensión audiovisual cuando su finalidad es la representación, o como texto esencialmente literario cuando su finalidad es la lectura (cfr. Ubersfeld 1989; Elam 1980).

En cualquier caso, ya sea en su dimensión escénica, es decir, para ser representado, o para su mera lectura, en el texto dramático la oralidad fingida desempeña un papel especialmente relevante, de manera que la traducción de los rasgos correspondientes resultan de gran interés a la hora de abordar su traducción. Como señala Ezpeleta (2007: 24) «el texto dramático está marcado en su génesis y desde el momento de su creación por la representación hacia la que se orienta y de la cual es partitura, y la representación depende del texto verbal del diálogo que el paratexto codifica».

Por tanto, entre la variedad de géneros y tipos de textos relevantes para el estudio de la oralidad fingida y su traducción, nuestro interés por los textos dramáticos se debe a que precisamente la oralidad representa una de sus principales características (Lapeña, 2016). La naturaleza dialógica del texto dramático, tanto en su dimensión de texto escrito (material objeto del presente estudio) como en la representación para la cual dicho texto escrito está pensado y plasmado, implica que el dramaturgo trate de dotar al texto de una dimensión oral. Esta peculiaridad hace que dicho género resulte de especial interés a la hora de estudiar la traducción de los rasgos de oralidad ficticia. A pesar de ello, la mayoría de estudios que se han llevado a cabo hasta la actualidad sobre la traducción de la oralidad fingida se han centrado, como veremos, en otros géneros textuales como el audiovisual (Chaume, 2004; Baños-Piñero y Chaume, 2009; Baños-

Piñero, 2014) o el narrativo (García de Toro, 2004; Georgíeva Níkleva, 2008; Alsina Keith, 2010; Vleja, 2010; Brandimonte, 2012; Morillas, 2016).

Con estos supuestos, con la presente investigación nos proponemos contribuir a mejorar los conocimientos en este ámbito a través de un estudio de corte descriptivo, basado en un corpus textual formado por textos dramáticos auténticos, que nos permita recopilar y analizar datos empíricos a partir de los cuales elaborar conclusiones sistemáticas y fundamentadas. Los resultados obtenidos permitirán avanzar en el estudio de la oralidad fingida y su traducción, representando una fuente de información útil y novedosa para investigadores y profesionales de la traducción que se dedican al ámbito teatral y, en general y con los ajustes necesarios, a textos que presenten rasgos de oralidad, tanto literarios como audiovisuales.

2. Objetivos y preguntas de investigación

El objetivo general de esta tesis doctoral es contribuir al análisis de las especificidades que plantea el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano. La consecución de dicho objetivo general exige lograr dos objetivos específicos. El primero de estos consiste en identificar y describir, de forma sistemática y razonada, la tipología de rasgos de oralidad fingida empleada en textos dramáticos escritos en italiano, inglés y español. En este sentido, el conocimiento en profundidad de la tipología de rasgos de oralidad fingida utilizada en los textos dramáticos originales es un paso fundamental para la adecuada interpretación y traducción de los mismos, es decir, comprender el funcionamiento de los rasgos de la oralidad fingida en el texto original nos permitirá observar, describir y analizar su traslación al texto meta con mayor exactitud. En cuanto al segundo objetivo específico, este consiste en identificar y describir una serie de factores específicos que afectan a la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano. Tras comprender el funcionamiento de los rasgos de oralidad fingida en los textos en lengua origen (en adelante, TLO) (objetivo específico 1), la tarea consiste en observar, describir y analizar una serie de elementos que, actuando junto con otros, afectan el establecimiento de equivalencias en

los textos en lengua meta (en adelante, TLM) y, por tanto, al resultado de la traducción (objetivo específico 2).

Una vez establecido qué pretendemos lograr con la presente investigación a través de la formulación de los objetivos, indicamos a continuación una serie de preguntas o interrogantes relacionados con nuestro objeto de estudio, que van a guiar el trabajo y a las cuales trataremos de dar respuesta con el fin de lograr los objetivos planteados.

1. ¿Existen diferencias significativas entre una clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos cuando esta se elabora a partir de una revisión bibliográfica y cuando se basa en el análisis de textos dramáticos?
2. ¿Qué rasgos de oralidad fingida están más relacionados con la naturaleza del texto dramático y en función de qué factores?
3. ¿Qué rasgos de oralidad fingida son comunes y cuáles no en los textos dramáticos del corpus escritos en italiano, inglés o español?
4. ¿Varía el uso de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos originales (TLO) en función de la lengua en la que estén escrito (italiano, inglés y español), teniendo en cuenta la mayor o menor proximidad tipológico-cultural entre las mismas?
5. ¿Qué técnicas de traducción son las más empleadas para la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el italiano, el inglés y el español?
6. ¿Qué repercusiones tienen las técnicas de traducción utilizadas en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés en el tratamiento de los rasgos de oralidad en los textos meta?
7. ¿Se producen similitudes o diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente afines (español-italiano) o diferentes (español-inglés, italiano-inglés)?
8. ¿Afecta el perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) a la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos?

Como podemos observar, las cuatro primeras preguntas de investigación están directamente relacionadas con la consecución del objetivo específico 1, esto es, el análisis del funcionamiento de los rasgos de oralidad fingida en los textos en lengua

origen (etapa de comprensión). Por su parte, las cuatro últimas preguntas de investigación se centran en la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los textos en lengua meta, lo que nos permitirá lograr el objetivo específico 2 (etapa de reexpresión).

3. Enfoque, metodología y fases del estudio

Para dar respuesta a las preguntas de investigación formuladas y así alcanzar los objetivos propuestos, planteamos un estudio descriptivo de traducción (en adelante, EDT), basado en enfoque de tipo lingüístico-textual, que consiste en el análisis de un corpus aplicando una metodología de análisis mixta, esto es, cuantitativa y cualitativa. Este tipo de estudios, siguiendo en planteamiento establecido por Toury (2004), se fundamentan en la descripción y explicación de los fenómenos que pueden afectar a una determinada traducción, con el fin de aportar nueva información a partir de dicha observación. En este sentido, el presente estudio se sirve de conceptos como el de técnica de traducción y de factor, que representan herramientas imprescindibles en cualquier trabajo de tipo descriptivista-textual.

Con estos supuestos, nuestro propósito no es cuestionar las traducciones seleccionadas, sino estudiarlas, analizarlas y tratar de explicar cómo se han traducido los rasgos de oralidad y qué factores específicos pueden haber influido en dicha traducción. Recordamos que por factor se entiende cada uno de los elementos del contexto en el que se lleva a cabo una traducción y que pueden incidir en ella, condicionando o incluso determinando las soluciones traductoras. En este sentido, la noción de factor es la que permite dar el paso de la descripción a la explicación. De hecho, la identificación de técnicas de traducción en un estudio y su cuantificación sirven para describir un estado de cosas; si pretendemos empezar a explicar el porqué de dicho estado de cosas, necesitamos identificar los posibles factores o restricciones que operan sobre las traducciones. Los factores pueden ser muy numerosos y de muchos tipos dependiendo, por ejemplo, de un determinado género, una determinada modalidad, un momento histórico determinado, un traductor concreto, etc. Como ya se ha detallado, aquí nos proponemos detectar y describir factores específicos que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad en textos dramáticos y en las lenguas de trabajo que nos ocupan.

Por otro lado, cabe precisar que nuestro propósito es esencialmente traductológico, aunque, teniendo en cuenta el objeto de estudio, junto con los conceptos y las herramientas de la Traductología, también desempeña un papel muy relevante la Lingüística, tanto en el recurso a conceptos teóricos como a enfoques metodológicos, de manera que el estudio combina una perspectiva intralingüística con una interlingüística.

En cuanto al método de investigación, como ya hemos mencionado, este es mixto: los datos se van a someter a análisis cuantitativos y cualitativos. Consideramos este enfoque como el más apropiado para un estudio descriptivo, al permitir combinar un tratamiento numérico de los datos con la interpretación crítica del propio investigador, necesario para analizar determinados aspectos de las muestras textuales y distinguir posibles patrones de comportamiento.

Como veremos a continuación al explicar detalladamente la metodología seguida en la investigación, las fases de esta tesis doctoral siguen las dos etapas principales del proceso de traducción. Como explican, entre otros muchos investigadores, Romero Frías y Espa (2005), es imprescindible en cualquier proceso de traducción comenzar con el análisis y la comprensión del TLO. Esta primera etapa de comprensión se corresponde con el primer estudio de esta tesis, que se centra en el conocimiento en profundidad de los rasgos de oralidad fingida en los TLO del corpus y se desarrolla específicamente en la fase 5 de la metodología. En cuanto a la segunda etapa, esta consiste en la reconstrucción del sentido y estilo del TLO en el TLM (Romero Frías y Espa, 2005). En esta segunda etapa de reexpresión llevamos a cabo un segundo estudio, que se corresponde específicamente con la fase 6, en el que nos adentraremos en el análisis de las traducciones de los rasgos de oralidad fingida propuestas por los distintos traductores de los TLM que conforman el corpus.

A continuación, vamos a detallar cada una de las fases seguidas en esta tesis doctoral.

FASE 1. Revisión bibliográfica y estado de la cuestión

La decisión de trabajar con textos dramáticos está estrechamente relacionada con los resultados de la revisión bibliográfica del tema objeto de estudio llevada a cabo en esta fase. Esta revisión resulta fundamental para situarnos en el estado en el que se encuentra actualmente el estudio de la traducción de la oralidad fingida en general y, en concreto, nos permite apreciar la situación específica en textos dramáticos, dejando patente la

escasa atención que se le ha dedicado hasta el momento. Asimismo, la revisión de estudios previos centrados en el tratamiento de los rasgos de oralidad fingida en traducción nos permite recopilar, basándonos en las propuestas de otros investigadores, un listado de rasgos que serán la base para la elaboración de la clasificación instrumental (cfr. Fase 2).

✚ FASE 2. Elaboración de la clasificación instrumental

La clasificación instrumental es una herramienta fundamental para la realización de esta tesis doctoral. Esta se basa en el listado de rasgos de oralidad fingida extraídos de los estudios repasados en la revisión bibliográfica (Fase 1). Tras efectuar los ajustes pertinentes a dicho listado, obtenemos una clasificación de rasgos de oralidad fingida apta para su aplicación al análisis del corpus textual que aquí nos ocupa.

✚ FASE 3. Compilación del corpus textual

La tercera tarea del presente estudio consiste en la recopilación de un corpus, formado por diversos textos dramáticos, que nos servirá como material para estudiar cómo se articula la plasmación y traducción de la oralidad fingida, analizando cada rasgo o marca de oralidad no como una unidad lingüística aislada, sino desde un punto de vista funcional y teniendo en cuenta el contexto y cotexto de empleo.

El corpus está formado por tres obras dramáticas en lengua origen en español, italiano e inglés y sus respectivas traducciones a las otras dos lenguas, obteniendo como resultado un corpus paralelo, multilingüe y multidireccional formado por nueve obras en total, que permite estudiar la traducción de los rasgos de la oralidad desde una perspectiva inter e intralingüística. El número de obras elegido atiende a las limitaciones de espacio y tiempo inherentes a esta investigación, por lo que los resultados que obtendremos a partir de ellas no tendrán un propósito de generalización ni un fin estadístico, sino que su función será fundamentar la detección y descripción de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos a partir de un estudio empírico basado en textos reales, para así permitir la detección y descripción de una serie de factores específicos que afectan a la traducción de esos mismos rasgos.

Para la selección de las obras que conforman el corpus hemos tenido en cuenta diversos criterios que nos aseguran que las tres obras originales tengan aspectos

comunes que favorezcan su comparación, a saber: fecha de publicación, extensión, corriente teatral, características estilísticas, número de actos en los que se divide, época y lugar en los que se desarrolla la trama, variedades lingüísticas (diacrónica, diatópica, diastrática y diafásica).

En lo referente a los autores de los textos dramáticos originales, todos ellos son dramaturgos muy aclamados, entre los que encontramos dos ganadores del Premio Nobel de Literatura, Dario Fo y Harold Pinter. Por otro lado, en cuanto a los traductores, nos encontramos ante perfiles muy distintos: algunos de ellos con formación académica en traducción y con distintos grados de experiencia en labores relacionadas con el ámbito teatral, como la adaptación de guiones o la colaboración en el montaje de obras teatrales, otros son profesionales del mundo del teatro sin formación específica en traducción, por lo menos que nosotros hayamos podido averiguar. De ahí procede el interés por ver si las diferencias en los perfiles de los traductores afectan o guardan algún tipo de relación con la traducción de los rasgos de la oralidad fingida, como hemos mencionado en las preguntas de investigación.

Las obras que conforman el corpus se indican a continuación.

TLO1/SP y sus traducciones:

- *El cerco de Leningrado* ([1994] 2010), de José Sanchís Sinisterra
- *The Siege of Leningrad* (2003), traducción de Mary-Alice Lessing
- *L'assedio di Leningrado* (2004), traducción de Cristina Palmarini

TLO2/IT y sus traducciones:

- *Sotto paga, non si paga!* ([1974] 2007), de Dario Fo
- *Low Pay? Don't Pay?* (2010), traducida por Joseph Farrell
- *¡Aquí no paga nadie!* (2011), traducida por Carla Matteini y revisada por Franca Rame

TLO3/EN y sus traducciones:

- *The Homecoming* (1965), de Harold Pinter
- *Retorno al hogar* (1970), traducida por Luis Escobar
- *Il ritorno a casa* (1965), traducida por Alessandra Serra

✚ FASE 4. Extracción y recopilación de los datos

En esta fase sometemos los TLO del corpus a un vaciado mediante el cual extraeremos todas las ocurrencias de los distintos tipos de rasgos de oralidad recogidos en la clasificación instrumental (Fase 2) y contabilizamos dichas ocurrencias en tres archivos, uno para cada TLO, en formato Excel (cfr. aquí *Anexos*), en los que incluimos el tipo de rasgo detectado, la frase o fragmento en el que aparece y la página de la obra correspondiente. Las operaciones de identificación, extracción y recopilación de los rasgos de oralidad se han llevado a cabo de forma manual debido a que nos encontramos ante un conjunto de recursos muy amplio y heterogéneo, para el cual un procesamiento a través de herramientas informáticas de análisis de corpus no hubiera resultado eficaz.

✚ FASE 5. Etapa de comprensión: análisis de los rasgos de oralidad fingida en los TLO

Los datos recopilados en la fase 4 se someten a un análisis cuantitativo y cualitativo con el fin de determinar cuáles son los rasgos más relevantes para los textos dramáticos y por qué razón, esto es, qué funciones desempeñan y cómo se comportan, incorporando el análisis de factores contextuales y pragmáticos como los de campo, tenor y modo (Halliday, 1978). Una vez obtenidos los resultados podremos dar respuesta a las cuatro primeras preguntas de investigación de esta tesis y dar cumplimiento al objetivo específico 1 mediante la elaboración de un listado de rasgos de oralidad basado en resultados empíricos, es decir, en los resultados de los análisis a los que se hayan sometidos los textos dramáticos en lengua origen que conforman el corpus de esta investigación. Dichos análisis se detallan a continuación.

a) Análisis cuantitativo

Una vez extraídas todas las ocurrencias de los rasgos de oralidad recogidos en la clasificación instrumental y recopiladas en los archivos en formato Excel (cfr. aquí *Anexos*), estos se someten a un análisis cuantitativo que nos permitirá comprobar qué rasgos son los más o menos empleados para la mimesis de la oralidad en los

TLO y comparar similitudes y diferencias entre las lenguas de trabajo de esta investigación.

b) Análisis cualitativo

El análisis cuantitativo se completa con un análisis cualitativo con el que pretendemos observar cómo se comportan dichos rasgos en los textos dramáticos, incorporando factores contextuales y pragmáticos como los de campo, tenor y modo (Halliday, 1978).

Una vez concluidos los análisis cuantitativo y cualitativo, los resultados obtenidos de los dos estudios se combinan y se cruzan para llegar a unos resultados globales.

✚ FASE 6. Etapa de reexpresión: análisis de los rasgos de oralidad fingida más relevantes para el texto dramático en los TLM

Siguiendo, como ya hemos comentado más arriba, la dos principales etapas del proceso de traducción, tras haber completado el análisis relacionado con la etapa de comprensión (Fase 5), en la que detectamos y describimos los rasgos de oralidad en los TLO, continuaremos con la etapa de reexpresión, centrada en el estudio de los rasgos de oralidad en los TLM (Fase 6). En concreto, en esta fase analizamos cómo los traductores han abordado la reexpresión en los TLM de una selección de rasgos de oralidad especialmente relevantes en relación con la naturaleza de los textos dramáticos y las repercusiones que sus decisiones tienen en lo que se refiere a la oralidad de los textos meta. Para ello examinaremos: cómo se han establecido los equivalentes de los rasgos de oralidad más relevantes para el texto dramático, qué técnicas de traducción se han empleado aplicando la clasificación propuesta por Molina y Hurtado (2002), si se mantienen o no los rasgos de oralidad en el texto en lengua meta y, en caso de que se hayan omitido, si se utiliza algún otro elemento o mecanismo como compensación. Además, trataremos de identificar las razones que pueden haber influido en las decisiones tomadas por los traductores de los TLM durante el proceso de traducción, como, por ejemplo, las diferencias entre las lenguas (tipológica y culturalmente más próximas, español-italiano, o más lejanas, inglés-italiano e inglés-español) o los

distintos perfiles de los traductores (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro).

Con esta fase, que también prevé la realización de un estudio cualitativo y cuantitativo de la reexpresión en los TLM de los rasgos de oralidad, lograremos dar respuesta a las cuatro últimas preguntas de investigación y dar cumplimiento al objetivo específico 2.

a) Análisis cualitativo y cuantitativo

Una vez analizado cómo funcionan los rasgos de la oralidad fingida en los textos dramáticos en lengua origen, lo que supone un paso esencial en el proceso de traducción, nos centraremos en analizar cómo los traductores han abordado su reexpresión y las repercusiones que sus decisiones tienen en lo que se refiere a la oralidad de los TLM. Para ello, debemos volver al corpus y extraer las traducciones de los TLM de una selección de rasgos, es decir, de los rasgos más relevantes para la naturaleza del texto dramático (establecidos en el objetivo específico uno). Una vez reunidas las traducciones de dichos rasgos, llevaremos a cabo un tercer análisis, en este caso cualitativo, en el que, como ya hemos mencionado previamente en este mismo epígrafe, trataremos de determinar las técnicas utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad y las repercusiones que estas conllevan en relación con la combinación lingüística y el perfil del traductor.

Tras este análisis, haremos una recopilación y cuantificación de los resultados obtenidos, dando lugar a un nuevo análisis cuantitativo que nos permitirá detectar tendencias en cuanto a la traducción de los rasgos de oralidad fingida y factores que afectan a la traducción de los mismos.

Finalmente, cruzaremos y combinaremos los resultados obtenidos hasta el momento para llegar a unos resultados globales.

4. Estructura de la tesis y contenidos de los capítulos

Esta tesis doctoral está formada por nueve capítulos principales, los cuales por lo general siguen las fases mencionadas en el apartado anterior. Detallamos a continuación

los contenidos principales de cada capítulo y entre paréntesis la fase a la que corresponde.

✚ **CAPÍTULOS 1, 2, 3 y 4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS (FASE 1)**

Esta primera parte, formada por cuatro capítulos, está dedicada a una revisión de las contribuciones más relevantes sobre el tema objeto de estudio, esto es, la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos. Esta revisión de los conocimientos teóricos con los que contamos a la hora de emprender nuestra investigación resulta una labor imprescindible, puesto que nos permite conocer el estado actual en el que se encuentra el tema o problema objeto de estudio. Esto nos proporciona la base teórica necesaria para conocer en profundidad el campo de estudio al que nos enfrentamos y, sobre todo, identificar las limitaciones o carencias de las investigaciones previas a las que podemos tratar de arrojar cierta luz en la presente tesis doctoral.

Esta parte comienza poniendo de manifiesto la complejidad que engloba el concepto de teatro y plantea un recorrido, forzosamente limitado por las restricciones de espacio y tiempo a las que tenemos que ajustarnos, por la evolución de los estudios teatrales (Capítulo 1) hasta llegar al género dramático. Tras proporcionar una contextualización sobre el teatro y el género dramático, nos adentramos en el texto dramático propiamente dicho (Capítulo 2), afrontando las diferencias entre el propio texto dramático y el texto teatral, así como su relación con otras tipologías textuales, como el texto audiovisual o el texto narrativo. Una vez proporcionada una visión global sobre el texto dramático y sus principales características, nos centramos en el estudio de la oralidad (Capítulo 3), siguiendo un recorrido que va de lo más general a lo más específico. En primer lugar, tratamos de describir qué se entiende por oralidad y algunas cuestiones generales sobre este concepto. A continuación, nos centramos en la oralidad en los textos dramáticos, núcleo de este estudio, prestando especial atención al concepto de «oralidad fingida» y deteniéndonos en los principales estudios acerca de la mimesis de la oralidad en el texto dramático (Elam, 1980; Snell-Hornby, 1984; Vreck, 1990; Spang, 1994; Fernández Rodríguez, 1995; Aaltonen, 2000; Brumme, 2008; Georgíeva Níkleva, 2008; Espasa, 2009; Pavel Drábek, 2009; Lasso Osorio, 2013). Tras esto, abordamos la relación entre los conceptos de oralidad y coloquialidad. Por último, analizamos la oralidad y su tratamiento en el campo de la traducción (Capítulo 4) a partir de la revisión de una serie

de estudios sobre la traducción de la oralidad en distintos tipos y géneros textuales como son los textos escritos (novelas, comics y canciones), textos audiovisuales y, sobre todo, los textos dramáticos.

CAPÍTULO 5. DISEÑO DEL ESTUDIO Y METODOLOGÍA (FASE 2)

El diseño del estudio representa un eje fundamental de cualquier tesis doctoral o trabajo de investigación. En este capítulo exponemos de forma detallada el objetivo general y los dos objetivos específicos, las preguntas de investigación que suscita el tema objeto de estudio, la metodología que hemos seguido para realizar la investigación y, finalmente, los materiales e instrumentos que se han empleado a lo largo de este recorrido.

CAPÍTULO 6. PRESENTACIÓN DEL CORPUS (FASE 3)

Entre los materiales utilizados en el estudio, destaca el corpus recopilado para esta tesis doctoral del que proporcionamos una minuciosa descripción. El conocimiento en profundidad del corpus es primordial para poder recorrer el camino de los rasgos de oralidad fingida desde los TLO hasta los TLM, por lo que este apartado resulta fundamental para lograr el objetivo de esta tesis doctoral. Para garantizar un análisis completo y detallado de los rasgos de oralidad fingida en los TLO, así como para determinar su tratamiento por parte de los distintos traductores hasta lograr su traslación a los TLM, resulta necesario conocer a fondo aspectos como el estilo del autor, la estructura de la obra, los personajes principales, la formación y experiencia de los traductores, etc. Por tanto, en este apartado, dedicado a la presentación del corpus, proporcionamos una minuciosa descripción de las nueve obras que lo conforman. En primer lugar, presentamos una breve reseña biográfica sobre el autor del texto dramático en lengua origen, seguida de la información relevante para esta investigación que nos ha sido posible recopilar acerca de su representación en escenarios, notas de prensa, críticas literarias, etc. Previamente, proporcionamos un resumen del argumento de la obra y, finalmente, una revisión del estilo y la estructura del TLO, en la que incluimos una breve descripción de los personajes. Tras detallar esta información sobre el TLO, pasamos a la descripción de sus respectivas traducciones a las otras dos lenguas de

trabajo. En cuanto a los TLM, proporcionamos información relevante en cuanto a la publicación del texto traducido o TLM (editorial, colección, año, etc.), seguida de una descripción de la estructura y la información paratextual contenida en el mismo (notas del autor, prólogo, notas del traductor, etc.), además del propio texto dramático. Por último, incluimos toda la información destacada que hemos podido recopilar sobre el traductor como su formación académica, experiencia profesional, relación con el dramaturgo y, especialmente, si existen referencias al proceso de traducción del texto dramático en cuestión.

✚ CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DEL CORPUS: ETAPA DE COMPRENSIÓN (FASE 4 y 5)

En el capítulo 7 analizamos los resultados obtenidos tras la aplicación de la clasificación instrumental a los TLO de nuestro corpus. Tras identificar y cuantificar los rasgos de oralidad fingida en cada uno de los TLO, este análisis se centra en establecer distintas comparativas sobre el uso de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos: por textos, por planos o niveles y por rasgos. Las distintas comparaciones nos han permitido determinar qué rasgos de oralidad fingida son los más recurrentes en cada texto y, en consecuencia, en cada lengua y a qué planos pertenecen los rasgos más utilizados.

Tras el análisis cuantitativo, llevamos a cabo un detallado análisis cualitativo de cada uno de los rasgos de oralidad fingida en los TLO del corpus. Como ya hemos explicado en la fase 5 de la metodología, el estudio cualitativo de los rasgos de oralidad fingida se basa en el análisis de los factores contextuales de campo, tenor y modo establecido por Halliday (1978).

En este capítulo seguimos el orden por planos o niveles para el análisis de los rasgos de oralidad fingida establecido en la clasificación instrumental. Para cada rasgo incluimos una contextualización previa en la que hemos revisado algunos trabajos de investigación sobre oralidad fingida centrados en el estudio del rasgo en cuestión, seguida del mencionado análisis de Halliday (1978) en el que presentamos fragmentos extraídos de los distintos TLO representativos del rasgo en cuestión y, finalmente, tratamos de determinar su relación con la naturaleza del texto dramático.

Todo este recorrido genera una gran cantidad de información que hemos tenido que comparar y analizar. Estos resultados globales han sido la base para ofrecer una

respuesta fundamentada y razonada a las primeras cuatro preguntas de investigación establecidas y así alcanzar el objetivo específico 1. Como veremos más adelante, la consecución de este primer objetivo específico es necesaria para llevar a cabo el tercer análisis de esta tesis doctoral, centrado en la reexpresión de los rasgos de oralidad en los TLM.

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS DEL CORPUS: ETAPA DE REEXPRESIÓN (FASE 6)

El capítulo 8 consiste en el análisis de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en el texto dramático, lo que nos permite completar el estudio del proceso de traducción, aproximándonos a la consecución del objetivo general de esta investigación. Como ya hemos mencionado en la fase 6 de la metodología, en este análisis seguimos el recorrido de los rasgos de la oralidad fingida más relevantes para el texto dramático desde el TLO hasta los distintos TLM. En este recorrido hemos tratado de identificar las técnicas de traducción utilizadas por los traductores, siguiendo la clasificación propuesta por Molina y Hurtado (2002), y hemos indicado las tendencias de traducción que hemos podido detectar en cuanto a las lenguas, dirección de la traducción o perfil del traductor.

A partir de los datos extraídos del estudio cualitativo, presentamos los resultados globales de la etapa de reexpresión y su correspondiente discusión. Con ello tratamos de dar respuesta a las cuatro últimas preguntas de investigación y alcanzar el objetivo específico 2, sirviéndonos de diferentes tablas y gráficos necesarios para sistematizar los resultados.

CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES

El último capítulo lo ocupan las conclusiones del estudio, donde llevamos a cabo un balance de los resultados obtenidos y, en función de los mismos, valoramos si se ha cumplido el objetivo general de esta tesis doctoral. Asimismo, destacamos las aportaciones originales y todos los avances logrados en esta investigación y la aplicabilidad de los mismos. Además, señalamos las limitaciones de esta tesis doctoral, a partir de las cuales planteamos posibles futuras líneas de investigación para avanzar en

el estudio que aquí desarrollamos, pero que no son esenciales para responder a las preguntas formuladas de acuerdo con los objetivos planteados en esta tesis.

Además de estos nueve capítulos, al principio de esta investigación encontramos la presente introducción, en la que hemos proporcionado una visión panorámica de toda la tesis (objeto de estudio y justificación, objetivos y preguntas de investigación, metodología y capítulos de los que consta).

Finalmente, incluimos un apartado de *Anexos* en el que se recogen los listados, en formato Excel, de todas las ocurrencias de los distintos tipos de rasgos de oralidad fingida extraídos en cada TLO (Fase 4). Estos listados incluyen el tipo de rasgo, la frase o fragmento en la que aparece y la página del TLO donde podemos encontrar dicha secuencia. Las ocurrencias aparecen agrupadas por tipo de rasgo, ordenados a su vez alfabéticamente. Para cada tipo de rasgo, hemos ordenado las ocurrencias por número de página ascendente.

1. EL TEATRO

En este primer capítulo se pretende abordar los conceptos más generales, aunque necesarios, para la comprensión del tema objeto de estudio de esta investigación: la traducción de la oralidad en los textos dramáticos. Para ello, partiremos de la propia definición de «teatro» (cfr. 1.1. *Definición de teatro*), un concepto que a priori puede parecer sencillo, y a continuación, nos centraremos en la evolución de los estudios teatrales a lo largo de la historia. Como se aclarará en el apartado correspondiente (cfr. 1.2. *La evolución de los estudios teatrales*), esta revisión cronológica proporcionará un repaso general de la evolución de dichos estudios, prestando especial atención a los avances realizados en los siglos XX y XXI, ya que una descripción pormenorizada de los estudios teatrales a lo largo de la historia comprendería tal volumen de información que daría lugar a un trabajo de investigación autónomo.

1.1. Definición de teatro

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española¹ (2014) (en adelante DLE) define el término «teatro», entre sus varias acepciones, como «5. m. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor».

Berenguer Castellary (1992: 156) también define de manera relativamente sencilla el concepto de «teatro»:

El teatro es, fundamentalmente, una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores.

A pesar de la sencillez en las definiciones que aportan el DLE y Berenguer Castellary (1992), no resulta fácil proporcionar una descripción que abarque la complejidad que realmente representa el teatro.

Trancón Pérez (2004: 101-102) pone de manifiesto esta dificultad con las siguientes palabras:

Una definición del teatro ha de tener en cuenta la complejidad y globalidad del fenómeno teatral. Ha de abarcar, de acuerdo con el principio de inclusividad, no sólo una forma

¹Versión electrónica, 22.^a edición (2001), <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Recuperado el 22 de agosto de 2017.

específica de teatro, un género o un hecho particular, sino sus diversas formas, géneros y manifestaciones. No sólo ha de tener en cuenta el texto literario, sino cualquier tipo de texto teatral; no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no debe analizar sólo la realidad artística, sino el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino la producción y la recepción, etc.

El mismo autor también añade que «el teatro es un arte abiertamente cuestionado, y eso nos revela algo sobre su naturaleza específica, sobre el lugar inestable que ocupa en el orden de lo real (...), en la medida que introduce la ficción en esa misma realidad» (Trancón Pérez, 2004: 103). Así pues, destaca que sigue siendo un arte poco valorado, que debe justificar su propia existencia en la actualidad.

Más conocida es la reflexión que proporciona Ubersfeld (1989: 11):

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproductible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer, arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la velada precedente, se realiza en hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto.

Ubersfeld pone de manifiesto la complejidad que implica el acto teatral e introduce algunas ideas fundamentales para los estudios correspondientes. En su pensamiento hace referencia a la dualidad que ha dado lugar a un amplio debate entre teatro para leer (texto dramático) y teatro para representar (texto teatral). Este es un tema que se analizará de forma más detallada en el epígrafe *1.1. Diferencia entre texto dramático y texto teatral*.

Desde una perspectiva menos convencionalista, Villegas Morales (2005: 15) entiende el teatro como un acto comunicativo, y en concreto como un:

Acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores.

También hace referencia a este mismo enfoque comunicativo del teatro Berenguer Castellery (1992: 170) cuando afirma lo siguiente:

En realidad, el espectáculo teatral se concibe como un intento de comunicación humana global, en el que se concitan diversas técnicas artísticas, todas ellas transformables por su empleo en esta fórmula colectiva, y adaptadas al servicio preciso que se espera de ellas en un proyecto que las supera. La imagen, el texto, la presencia viva del actor, el carácter

único (y arriesgado, como la misma vida) de la representación, y el público colectivo, tan presente aún a pesar de su anónima oscuridad, constituyen elementos diferenciables claramente. Más aún poseen sus propias reglas y se articulan como un conjunto cuyo objetivo último es conseguir comunicar una experiencia vital (externa o interna) tan compleja en su propia identidad como en su presentación.

En esta reflexión Castellary destaca que el teatro pretende comunicar un mensaje a través de la búsqueda de una armonía entre numerosos elementos tales como el actor, el público, el texto, la representación, etc.

Teniendo todo esto en cuenta, se puede llegar a la conclusión de que el teatro, además de ser un arte, también constituye un acto de comunicación y como tal merece un estudio en profundidad de los recursos comunicativos y lingüísticos de los que se sirve, incluyendo los rasgos de oralidad.

1.2. La evolución de los estudios teatrales

Para terminar de comprender correctamente el concepto de teatro es interesante realizar una revisión de la literatura científica fundamental sobre el mismo. Este repaso cronológico sobre la evolución de la teoría teatral va a seguir en gran medida la reseña histórica realizada por Carlson (1993) en su trabajo titulado *Theories of the Theatre*, en la que el autor proporciona un estudio en profundidad de la teoría del teatro, desde las primeras aportaciones de la civilización griega hasta la actualidad. No obstante, cabe precisar que aquí nos centraremos en las aportaciones realizadas durante el siglo XX, de manera que se reflejen las últimas y más novedosas aportaciones que se han hecho a la misma durante este periodo. Este planteamiento se debe principalmente a dos factores: primero, el campo de estudio de este trabajo de investigación no es el teatro en sí mismo, sino la traducción teatral (cfr. 2.3. *Características del texto dramático y su traducción*); segundo, la extensión que supondría reflejar la evolución de las teorías teatrales a lo largo de la historia ya representa en sí misma un trabajo de investigación autónomo de gran amplitud.

Carlson (1993) comienza su repaso de la evolución de las teorías teatrales con Aristóteles y los griegos, seguidos de los romanos y las teorías clásicas del teatro y, posteriormente, de la Edad Media. A continuación, se centra en las aportaciones hechas por distintos países: Italia, España, Francia, Inglaterra y los Países Bajos durante el Renacimiento. Después, trata los avances realizados en Francia durante el siglo XVII, el

periodo de la Restauración y el desarrollo producido en Inglaterra, Francia, Alemania durante el siglo XVII. Finalmente, explica las contribuciones llevadas a cabo en Italia, Francia, Inglaterra y las teorías rusas del siglo XIX, hasta adentrarse al fin en el siglo XX.

En el siglo XX, destacan principalmente las aportaciones de los integrantes de la llamada Escuela de Praga. Según Elam (1980: 4), dos estudios fueron los pioneros en proporcionar las bases para lo que fue el corpus sobre teoría dramática y teatral más completo de los tiempos modernos: los estudios llevados a cabo por Otakar Zich, *Aesthetics of the Art of Drama* (1931) y Jan Mukařovský, *An attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor* (1932). Las dos obras representan posturas muy diversas. Por un lado, Zich afirma que el teatro está formado por un conjunto de sistemas heterogéneos pero interdependientes, en el que ninguno de ellos es especialmente relevante frente a los otros. Hasta entonces, se había considerado que el texto escrito dominaba frente al resto de elementos que forman el teatro; sin embargo Zich niega esta creencia y afirma que el texto escrito es otro sistema más que forma parte de la representación dramática. Por otro lado, Mukařovský afirma que el arte del teatro se debe a la conciencia colectiva del público y hace una primera aproximación a una semiótica de la actuación, en la que el texto de la actuación es un macro-signo cuyo significado se constituye por su efecto total. Este autor considera que la actuación no es un signo único, sino una red de unidades semióticas que pertenecen a sistemas diferentes pero que cooperan unos con otros.

Durante este mismo periodo otros críticos literarios de la Escuela de Praga realizan estudios muy importantes sobre la semiótica del teatro: es el caso de Jindřich Honzl, con su obra *Dynamics of Sign in the Theatre* (1940), y Peter Bogatyřev, autor de *Semiotics in the Folk Theater* (1938). Ambos investigadores logran importantes avances en el análisis de los signos teatrales. Bogatyřev es uno de los pioneros en afirmar que los objetos o cuerpos que aparecen en escena durante una representación teatral tienen unas cualidades o atributos que no poseen en la vida real. Para Bogatyřev todos estos elementos son signos teatrales. Cuando explica esas cualidades o atributos que poseen los objetos o cuerpos que están en escena, Bogatyřev introduce el concepto de «connotación», mediante el cual pone de manifiesto que, además del significado denotativo, los signos teatrales adquieren inevitablemente otros valores secundarios que pueden variar dependiendo de la comunidad a la que pertenezcan tanto los artistas como los espectadores. Bogatyřev estudia estos componentes esenciales de la semiótica teatral

a través del análisis de la movilidad, la flexibilidad y el dinamismo de los signos teatrales. Tanto Bogatyrëv como Honzl señalan que los signos teatrales son complejos y pueden variar según la percepción de la audiencia. Honzl, en concreto, afirma que existe una jerarquía de elementos que puede variar según se transformen los signos teatrales. Precisamente con respecto a la transformación o dinamismo de los signos teatrales, el autor explica que no existe una relación totalmente fija mediante la que se asocie ningún significante a un significado concreto.

También resultan interesantes los estudios llevados a cabo por otro miembro de esta misma generación de críticos de la Escuela de Praga, Jiří Veltruský, autor de *Drama as Literature* (1977). También Veltruský se centra en el estudio de la semiótica teatral y profundiza en algunos de los conceptos ya mencionados, realizando sus propias aportaciones. Veltruský (1940: 84) continúa en la misma línea desarrollada por Bogatyrëv y hace una afirmación de gran peso para los formalistas de la Escuela de Praga «all that is on the stage is a sign»². Esta idea se conoce como «semiotización del objeto».

Debieron transcurrir unos treinta años hasta que el polaco Tadeusz Kowzan retomara lo ya propuesto por los críticos de la Escuela de Praga sobre semiótica teatral y continuara investigando en esta misma línea. Sus principales obras fueron: *Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle* (1968) y *Littérature et spectacle* (1975). En ambas Kowzan revisa los principios propuestos por la Escuela de Praga sobre semiótica teatral, especialmente la transformación y las connotaciones de los signos, y trata de establecer una tipología de signos teatrales, diferenciando entre signos naturales y signos artificiales, y un sistema de signos basado en trece signos ordenados en cinco categorías. De manera que la clasificación quedaría como se refleja en la tabla 1.

Tabla 1. Sistema de signos desarrollado por Kowzan (1968, 1975)

Categorías	Signos
Signos auditivos (articulados)	Palabra Tono
Signos auditivos (no articulados)	Música Efectos de sonido
Signos visuales (expresión del cuerpo)	Mímica facial Gestos

² Todo lo que aparece en escena es un signo (traducción de la autora de la tesis).

	Movimiento del actor en el escenario
Signos visuales (apariciencia externa del actor)	Maquillaje Peinado Vestimenta
Signos visuales (apariciencia del escenario)	Accesorios Decorado Iluminación

Posteriormente, en los años setenta y ochenta, Patrice Pavis hizo importantes aportaciones en lo que a semiótica teatral se refiere, retomando la inicial semiótica de la actuación propuesta por Mukařovský. En su obra *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976), Pavis propone un modelo de base teórica que puede servir para el estudio de la semiótica de la representación teatral y del texto dramático. El autor reflexiona sobre la dificultad de definir el signo teatral y trata de analizar el funcionamiento específico de los signos teatrales basándose en los propuestos por Peirce (1931): icono, índice y símbolo.

También cabe destacar los avances logrados por la ya mencionada Anne Ubersfeld con respecto a la formulación de la teoría del teatro. En su estudio *Lire le théâtre* (1978), Ubersfeld reflexiona sobre la imposibilidad de separar el texto escrito de la representación teatral. Por primera vez, introduce el concepto del texto escrito como «troué» (literalmente significa agujereado o roto). Para Ubersfeld esos «agujeros» se completan durante la representación con el texto de la propia representación. Considera que ambos textos están compuestos por un conjunto de signos que componen el mensaje en un proceso de comunicación. Ubersfeld también teoriza sobre otros aspectos del teatro, como son el estudio de los personajes o el tiempo, aunque, sin duda, las más conocidas son sus aportaciones sobre el estudio de la semiótica del texto dramático como base para la representación. Este planteamiento es rechazado por De Marinis en cuyas obras *Lo spettacolo come testo* (1978) y *Teatro e semiotica* (1978) defiende que una verdadera teoría semiótica del teatro se debe alejar de la consideración del texto escrito como espectáculo y que es el texto de la representación el que se debe tomar como un texto semiótico.

En las últimas investigaciones sobre teatro realizadas en el siglo XXI se pueden diferenciar dos posturas principales. Por un lado, algunos investigadores diferencian entre el teatro para leer y teatro para representar, mientras que otros aseguran que existe un único texto teatral, según explica Lapeña (2014: 150). Representan la primera postura Cantero y Braga (2011: 158) que insisten en:

La doble naturaleza del texto [...] lo que ha llevado a la creación de dos paradigmas: uno rico en notas pero poco propicio para la representación y otro con vistas a la puesta en escena pero que puede conllevar cambios de cierto calado en la obra.

En cambio, otros investigadores (Braga, 2009: 19; Newmark, 1992: 234) afirman que no deben existir dos versiones diferentes de una misma obra teatral. Lapeña (2014: 151) también menciona una postura más conciliadora defendida por otros autores, como es el caso de Gala (2010: 12) y Aznar (2013: primer párrafo)³ los cuales, por su parte, afirman que el problema reside en que no todos saben leer teatro. El lector de textos dramáticos debe poseer «sentido escénico, sensibilidad escénica, imaginación escénica» (Aznar, 2013: primer párrafo) que le permitan recrear todos los elementos que intervienen en la representación teatral mientras lee el texto dramático.

³ <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/%20el-teatro-tambien-se-lee-leer-teatro/> Recuperado el 22 de agosto de 2017.

2. EL TEXTO DRAMÁTICO

Una vez proporcionado un somero repaso sobre el concepto de «teatro» y la evolución de los estudios teatrales, y antes de comenzar con el apartado dedicado a la traducción de los textos dramáticos, debemos detenernos en el estudio del texto dramático. Para ello, profundizaremos en algunos conceptos fundamentales para esta investigación, como son el género dramático (cfr. 2.1. *El género dramático*), la diferencia entre texto dramático y texto teatral (cfr. 2.2.1. *Diferencia entre texto dramático y texto teatral*), la relación entre el texto dramático y otras tipologías textuales (cfr. 2.2.2. *Relación entre el texto dramático, el texto audiovisual y el texto narrativo*) y las principales características del texto dramático (2.3. *Características del texto dramático y su traducción*).

2.1. El género dramático

Merino (2005: 99) destaca la importancia que tiene conocer el género al que pertenece un determinado texto a la hora de realizar su traducción: «El estudio de las traducciones de obras de teatro suele estar definido por la especificidad del género y medio, dramático y teatral respectivamente, y por el modo en que se trata el texto teatral como espectáculo en potencia».

Por su parte, Trancón Pérez recuerda que

El teatro no es sólo literatura, así que, en consecuencia, no podemos reducirlo a un género literario. [...] El que sea género no entra en contradicción con que sea, además, una forma artística específica y un hecho social no reducible al texto dramático-literario (Trancón Pérez, 2004: 284).

Trancón Pérez entiende que el texto dramático no solo forma parte del género dramático, sino que se trata de una expresión artística compleja, lo que lo convierte en algo mucho más complejo que un texto literario. Dicha complejidad reside en que el texto dramático emplea un conjunto de códigos diferentes a los de otros textos literarios, formados por gran cantidad de signos, aparte de los lingüísticos, como los trece signos de Kowzan (1968) expuestos anteriormente, que se transmiten mediante distintos canales, contextos o situaciones comunicativas; en este sentido se trata de un sistema semiótico complejo. Trancón Pérez (2004: 284) añade que «existe un género literario dramático en la medida en que existe un texto dramático diferenciado del texto narrativo

o poético». Con esto pretende aclarar que el texto dramático difiere en gran medida del texto narrativo o poético, puesto que posee unas características propias, las cuales se expondrán en el epígrafe 2.2.2. *Relación entre el texto dramático, el texto audiovisual y el texto narrativo* y que repercuten en la delimitación del género correspondiente. Además, también se expondrán con más detenimiento las similitudes o diferencias del texto dramático con respecto a otros textos como el audiovisual o el literario, una vez que se haya proporcionado la información pertinente sobre el género dramático.

El género dramático es uno de los tres grandes géneros literarios planteados por Aristóteles en su *Poética* en el siglo I.V. a.C. junto con el género épico y el lírico. Escudero Martínez (1994: 113) toma como referencia la *Ars Poética* de Aristóteles para explicar que es «esa forma peculiar de realizar la “mímesis” de la realidad la que caracteriza más profundamente a este género literario según el tratadista griego» y también añade, refiriéndose a la importancia del estudio de este género, que «quizás se justifique por el atractivo suplementario que supone su dimensión espectacular, o, más probablemente, por la problemática que la conjunción de aspectos literarios y espectaculares supone».

El género dramático posee numerosas formas de expresión que han ido evolucionando a lo largo de la historia. Como ya se ha puesto de manifiesto en el apartado 1.2. *La evolución de los estudios teatrales*, el teatro no es solo un fenómeno literario, sino que se trata de un fenómeno social y cultural y, en consecuencia, su evolución se ha visto marcada por el paso del tiempo y la evolución de la sociedad. Para mostrar los cambios experimentados por las formas de expresión se va a seguir la clasificación propuesta por Trancón Pérez (2004: 297-298), basada en las realizadas previamente por Sánchez Escribano y Porqueras (1971) y Huerta Clavo (1992).

En primer lugar se dieron la comedia, la tragedia y el drama. La comedia evolucionó dando lugar a las comedias de capa y espada, las cuales aparecen y desaparecen en determinadas épocas de la historia de la literatura, comedias de carácter, de enredo, de figurón (satírica), alta comedia y comedia baja, comedia burguesa (de salón, doméstica, sentimental), comedia de costumbres, comedia heroica, comedia ligera, comedia de magia, romántica, realista, naturalista, etc. Por último, Trancón Pérez añade como géneros menores el paso, el entremés, la jácara, la mojiganga, el sainete, el melodrama, la zarzuela, la tonadilla, la sátira, la farsa o el esperpento. En la actualidad se han creado nuevas formas de expresión del género dramático como el teatro musical, esto es, una mezcla entre la ópera y la zarzuela, el teatro-danza o el monólogo, entre otras.

Para finalizar con este repaso del género dramático se van a exponer unas características que también ayudan a comprender su caracterización. Trancón Pérez habla de rasgos distintivos (2004: 303-304) para diferenciarlos de aquellos que caracterizan otros géneros literarios. No obstante, hace hincapié en que, aunque se trate de rasgos distintivos, algunos de ellos también se aprecian en otros géneros literarios. Los rasgos distintivos propios del género dramático son:

- Ficción. Se trata de un rasgo que comparte con la épica, pero que no es muy característico de la lírica.
- Representación. Se trata del rasgo distintivo más característico del género dramático, que no comparte con ningún otro género literario, puesto que, como ya se ha explicado, el objetivo final del género dramático es la representación.
- Mímesis. Rasgo distintivo que se contrapone al concepto de diégesis. La mímesis relata y representa el mundo recreado en la obra teatral, mientras que la diégesis únicamente lo relata. Este rasgo distintivo está directamente relacionado con el de la representación.
- Perlocución. Rasgo que se centra en el efecto que produce la representación en el espectador. Este último es un rasgo distintivo de naturaleza más pragmática.

2.2. El texto dramático

Tras haber proporcionado una visión general sobre el concepto de «teatro», los estudios teatrales y el género dramático, en este segundo epígrafe nos vamos a adentrar en el estudio del texto dramático. Para ello se van a organizar la información en dos apartados: 2.2.1. *Diferencia entre texto dramático y texto teatral* y 2.2.2. *Relación entre el texto dramático, el texto audiovisual y el texto narrativo*. Ambos apartados contribuirán a la delimitación del concepto de texto dramático y a diferenciarlo de otras tipologías textuales con las que a menudo se le suele relacionar.

2.2.1. Diferencia entre texto dramático y texto teatral

En primer lugar hay que definir el texto dramático para poder ahondar en su estudio, sus características y, por último, en su traducción. Para ello, hay que partir del propio concepto de texto dramático frente al concepto de texto teatral. Ambos términos suelen confundirse, quizá debido a la denominación que se le da al género dramático que, como ya se ha explicado, se refiere al conjunto de obras teatrales. Por lo que las palabras «dramático» y «teatral» suelen intercambiarse como si fuesen sinónimos.

Para explicar claramente la diferencia que se puede establecer entre texto dramático y texto teatral recurrimos a las definiciones propuestas por Ezpeleta (2007: 47-48):

Por texto dramático entendemos el modo de ficción creado en relación dialéctica con la representación escénica, que se ordena en el diálogo y que se construye de acuerdo con unas determinadas convenciones que le son propias. Y por texto teatral, el espectáculo, la forma de intercambio comunicativo artístico y semióticamente complejo que se produce entre intérpretes y público en la representación.

Ezpeleta diferencia claramente entre el texto dramático y el texto teatral, afirmando que el primero es el texto obra del dramaturgo, mientras que el segundo es el que se realiza en el mismo teatro, entendido como edificio destinado a la puesta en escena de obras dramáticas, en el momento de su representación.

Estas definiciones están directamente relacionadas con las proporcionadas por Ubersfeld, (1989: 174-175), la cual afirma que el discurso teatral se puede entender como «un conjunto organizado de mensajes cuyo productor es el autor dramático: lo que coincide con el discurso dramático (texto obra del dramaturgo)». Esta primera definición se corresponde con la que Ezpeleta propone para el texto dramático. No obstante, Ubersfeld también lo define como «el conjunto de señales y estímulos (verbales y no verbales) producidos por la representación cuyo “productor” son: el autor, el director, los actores, los técnicos, etc.» Esta segunda acepción se corresponde con la que Ezpeleta otorga al texto teatral.

Al igual que Ezpeleta, también en esta misma línea de dualidad se pronuncia Elam (1980: 2):

The researcher in theatre and drama is faced with two quite dissimilar—although intimately correlated—types of textual material: that produced in the theatre and that composed for

the theatre. These two potential focuses of semiotic attention will be indicated as the theatrical or performance text and the written or dramatic text respectively⁴.

Elam coincide con Ezpeleta en que existe un texto en el momento de la representación, el texto teatral, y un texto escrito por el dramaturgo, el texto dramático.

No obstante, Ezpeleta (2007: 24) añade:

El texto dramático está marcado en su génesis y desde el momento de su creación por la representación hacia la que se orienta y de la cual es partitura, y la representación depende del texto verbal del diálogo que el paratexto codifica.

Con esto hace referencia a que el texto dramático (entendido como el texto escrito) está pensado para ser representado (texto de la representación) por lo que, por mucho que se pretenda diferenciar entre texto dramático y texto teatral, ambos están profundamente relacionados tal y como también defiende Elam (1980).

En lo que concierne a esta tesis doctoral, y siguiendo la propuesta de Elam (1980) y Ezpeleta (2007), se va a realizar el análisis y estudio de la traducción de los rasgos de oralidad presentes en diversos textos dramáticos, es decir, en obras de teatro escritas por unos determinados dramaturgos y publicadas en otros tanto volúmenes. Por consiguiente, en adelante se hará uso de este término para designar dichos textos. Esto se debe a que no se va a estudiar el texto de la representación, sino que se va trabajar con el texto escrito en la obra teatral. Por este motivo, se considera más oportuno emplear el término «texto dramático», en lugar de «texto teatral».

A pesar de esta distinción terminológica, volvemos a recordar que en el texto dramático van insertados elementos orientados a su representación, puesto que este texto constituye la base de la representación teatral y será el origen del texto teatral que se desarrolle durante la misma. En esta investigación nos centramos en el análisis de la traducción de determinados textos dramáticos originales escritos por dramaturgos. Este tipo de textos, a pesar de ser escritos, presentan rasgos de oralidad que son determinantes en su puesta en escena y que los distinguen de otras tipologías textuales. En consecuencia, la traducción de estos rasgos de oralidad afecta en gran medida a la representación y recepción de dichos textos. La especificidad de dichos rasgos, su articulación en el texto dramático y, por supuesto, las especificidades que plantea su

⁴ El investigador de teatro y drama hace frente a dos tipos de material textual bastante diferentes, aunque íntimamente relacionados: el que se produce en el teatro y el compuesto para el teatro. Estos dos centros semióticos de atención potenciales se nombrarán texto teatral o de la representación y texto escrito o dramático, respectivamente (*Traducción de la autora de la tesis*).

traducción son los aspectos que interesan a este estudio y a los que se pretende dar respuesta.

2.2.2. Relación entre el texto dramático, el texto audiovisual y el texto narrativo

Actualmente existen diversos estudios que profundizan en la relación entre el texto dramático y el texto audiovisual, entre ellos Trecca (2010) o Cañuelo (2008); sin embargo, anteriormente, Merino (2005: 3) ya afirmaba que «el teatro comparte con el cine y otros medios su esencia dramática [...] cine y drama comparten el mismo género aunque se trate de medios diferentes».

Para Trecca (2010: 13-34) el teatro ya estaba en decadencia antes de la aparición del cine y este nuevo arte solo fue un elemento más de reflexión que contribuyó a la renovación del teatro. No obstante, en opinión de este autor, el texto audiovisual se sitúa más cerca del texto narrativo que del texto dramático:

Es algo evidente hoy, que el discurso del filme es eminentemente narrativo, lo cual le aproxima, en las técnicas, más al género de la novela que al dramático; sin embargo, algunas coincidencias de naturaleza pragmática y receptiva, como la forma de fruición colectiva, la implicación del acto de mirar, la presencia de actores y decorados, etc., hicieron que se enfrentasen de manera intuitiva el teatro y la pantalla (Trecca, 2010: 17-18).

Así pues, Trecca relaciona en cierta manera estos tres tipos de textos.

En esta misma línea, también Braga (2011: 1) hace mención al texto dramático en relación con el texto literario: «la doble naturaleza del texto dramático, que se erige en texto literario y guion teatral para su puesta en escena, hace que, elementos lingüísticos aparte, entren en juego factores no verbales con un peso específico en el proceso traductor».

Con respecto al trabajo llevado a cabo por Cañuelo (2008), este se centra especialmente en la relación entre cine y literatura, pero sin dejar de lado la relación entre cine y teatro: fue la propia evolución del cine la que lo apartó del teatro y lo acercó a la literatura, al pasar de adaptaciones cinematográficas de obras teatrales a adaptaciones cinematográficas de novelas a principios de los años cincuenta (Cañuelo, 2008: 15). Se puede apreciar con claridad que Trecca y Cañuelo coinciden en destacar

la relación entre teatro, cine y literatura, dado que ambos afirman que tras la aparición del cine, el teatro pasó a un segundo plano y se creó una relación más directa entre cine y literatura. En su estudio, Cañuelo (2008: 186) también justifica la merma del teatro frente al cine con una cita de Torreiro (2002: 156-157):

Por el cambio en los hábitos de consumo culturales del público que con más frecuencia acude al cine, los jóvenes de entre 15 y 25 años, que no sólo ha desertado de la cultura de la letra impresa, sino también de las formas tradicionales de representación: teatro y toda clase de manifestaciones musicales que no sean las propias de la cultura rock.

En cualquier caso, queda probado que el texto dramático guarda relación tanto con el texto audiovisual como con el narrativo. Por un lado, el texto dramático y el texto audiovisual son concebidos para ser representados, aunque en distintas situaciones. Ambos llegan al espectador de manera visual mediante una escena dotada de actores y a través de gestos, movimientos y diálogos que tratan de reproducir el discurso oral, concepto esencial en el presente estudio y sobre el que se profundizará más adelante. No obstante, el teatro es inmediato y crea una relación más personal entre la obra y el espectador, puesto que este último puede ver a los actores en persona y comparte el mismo espacio con ellos. El cine, por su parte, debe conformarse con llegar al espectador a través de la pantalla, aunque ofrece la posibilidad de detener, retroceder o avanzar el filme. En lo que respecta a la relación entre texto dramático y texto narrativo, ambos han de interpretarse a través del papel, aunque el texto dramático proporciona diversos elementos sobre el mismo papel que están orientados a su puesta en escena, que el texto literario no posee. Dichos elementos se estudiarán en el epígrafe siguiente.

2.3. Características del texto dramático y su traducción

Una vez que se han definido y delimitado algunas cuestiones relacionadas con la naturaleza del texto dramático se va a profundizar en el estudio de sus características desde la perspectiva de los estudios de traducción. Para ello se va a retomar la caracterización del texto dramático propuesta por Lapeña (2014: 153), el cual se centra en los siguientes rasgos: oralidad, inmediatez, multidimensionalidad, publicidad, teatralidad y representabilidad. Estas características son un aspecto distintivo de los textos dramáticos frente a otras tipologías textuales y, por tanto, son determinantes a la

hora de abordar la traducción de un texto dramático. En esta tesis doctoral se va a proporcionar una visión global a partir de las características que propone Lapeña (2014), así como su funcionamiento en el texto dramático y, a continuación, se detallarán los aspectos directamente relacionados con la traducción de cada una de las mismas.

La traducción teatral es sin duda una de las grandes olvidadas dentro de los estudios de traducción y este es un pensamiento que comparten los estudiosos de este tipo de traducción.

In the history of translation studies, less has been written on problems of translating theatre texts than on translating any other text type. The generally accepted view on this absence of theoretical study is that the difficulty lies in the nature of the theatre text, which exists in a dialectical relationship with the performance of that same text and is therefore frequently read as something 'incomplete' or 'partially realized' (Bassnett, 1991: 99)⁵.

El volumen de las actividades de investigación en materia de traducción teatral puede calificarse, como mínimo, de reducido. De hecho, si en algo coinciden la mayoría de los estudiosos del campo es en lo poco que se ha trabajado en este, sobre todo en comparación con otras ramas de la traducción literaria (Lapeña, 2012: 7).

Por suerte, a partir de los años ochenta, y tras los avances aportados por la Escuela de Praga (cfr. 1.2. *La evolución de los estudios teatrales*), la teoría teatral comienza a interesarse por otros campos de estudio, como el de la traducción. Ezpeleta (2009: 1), destaca que el número de publicaciones sobre traducción teatral ha ido aumentando considerablemente desde entonces, tratando de dar respuesta a las incontables cuestiones planteadas por los investigadores en esta materia.

2.3.1. Oralidad

La oralidad es una característica del texto dramático que juega un papel central para la presente tesis doctoral, por lo que, aunque en este apartado se presentará esta característica de forma general dentro de la caracterización global del texto dramático,

⁵ En la historia de los estudios de traducción, se ha escrito menos sobre los problemas de traducción de los textos teatrales que sobre la traducción de cualquier otro tipo de texto. La visión aceptada normalmente de esta ausencia en estudios teóricos se debe a la dificultad de la propia naturaleza del texto teatral, que se produce en una relación dialéctica con la representación de ese mismo texto y, por tanto, se entiende con frecuencia como algo “incompleto” o “parcialmente realizado” (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

se le dedicará toda la atención y el espacio necesarios en el capítulo 3 (cfr. 3. *¿Qué se entiende por oralidad?*).

Resulta lógico pensar que el texto dramático está concebido para ser representado en un teatro y, por tanto, para ser recitado de forma oral, por lo que la oralidad es una característica imprescindible para cualquier texto dramático. Es fundamental destacar que, cuando se habla de oralidad en textos escritos, nos referimos a lo que se conoce como oralidad ficticia (Brumme, 2008), entendida como una mimesis de la oralidad real, es decir, un oralidad que no es realmente espontánea. Como ya se ha indicado, este concepto, al igual que todo lo que se relaciona con la oralidad en el texto dramático (cfr. 3.2. *La oralidad en los textos dramáticos*), se retomará con mayor detenimiento más adelante.

2.3.2. Inmediatez

La inmediatez es una característica que está asociada al texto teatral, pero no al texto dramático. No obstante le afecta, debido a que el texto dramático está pensado para representarse. La representación teatral, momento en el que se expone el texto teatral, es único e irrepetible (Lapeña, 2014: 153). Esto quiere decir que el espectador que acude a una obra teatral solo dispone de ese preciso momento para disfrutar y comprender el texto teatral. En este sentido resulta interesante la reflexión de Matteini (2005: 14) a la que Lapeña también hace referencia: «en el teatro todo se juega en el instante real, en el aquí y ahora de la representación, no se puede volver página en la esperanza de que los desaguisados disminuyan». Esto implica que la persona que acude al teatro a disfrutar de una representación solo cuenta con ese preciso momento para comprender dicha obra teatral, la cual no vuelve hacia atrás en ningún momento, sino que siempre continúa hacia delante a lo largo de la representación. Así pues, esta característica no hace solo referencia a la inmediatez, sino también a la continuidad incesante del texto durante la representación. Sobre este aspecto se manifiesta Santoyo (1989: 102): «el espectador de una obra de teatro no puede volver a la página para releer lo que no ha comprendido: si algo se pierde, si algo se malinterpreta, queda al momento solapado por la ininterrumpida marea verbal».

Esta limitación temporal que sufre el espectador que acude a una representación teatral para asimilar el contenido del texto dramático ha llevado a algunos autores a pronunciarse acerca de la realización de una traducción de un texto teatral, tanto en el plano interlingüístico como intralingüístico, es decir, a la hora de optar por una solución traductora u otra, con el fin de que su comprensión resulte más sencilla para el espectador. Algunos autores como Regattin (2004) y también el propio Lapeña (2014: 154) afirman que: «es necesario y legítimo sustituir una palabra por otra en pro de una mejor comprensión por parte del espectador, receptor último de los textos teatrales». También comparten este mismo pensamiento otros autores como Seide (1982: 60 en Lapeña, 2014: 85): «Je fais des traductions (...) où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible»⁶; o Newmark (1992: 232 en Lapeña, 2014: 85): «a diferencia del traductor de novelas [el traductor de obras de teatro] no puede glosar, explicar».

Los límites del traductor a la hora de adaptar el texto dramático a favor de su comprensión han sido tratados en varios estudios sobre traducción teatral. «¿Cómo esclarecer, por tanto, qué está permitido, y qué no, en el trasvase de un texto dramático de una lengua y cultura determinadas a otras completamente diferentes para que el producto se considere traducción?», se pregunta Braga (2011: 64). La polémica reside en las libertades que el traductor puede permitirse sin despertar la reprobación de la comunidad de traductores y del propio mundo del espectáculo.

La traducción teatral conlleva toda una serie de exigencias que no se dan en otro tipo de textos literarios, por lo que el traductor, a veces, toma decisiones susceptibles de ser criticadas por su “infidelidad” con respecto del original. Como consecuencia, prefiere en ocasiones utilizar los términos de “versión” o “adaptación” para, así, salir al paso de los ataques más ortodoxos sin que ello suponga avergonzarse de su producto (Dixon, 1991: 95), o bien lo hace porque estos términos serían “mejor vistos” en el mundo del teatro, acostumbrado como está este a equiparar “traducción” con un texto poco natural no apto para ponerlo en boca de los actores (Mateo, 2002: 55-56 en Braga, 2011: 65).

En esta misma línea también resulta interesante la reflexión de Fernandes (2010: 125):

Most recent works on drama translation see the translated playtext as a work that is the result of a re-creation concerned with meeting the needs of a potential audience, and, it is, therefore, elaborated and shaped for such purpose. The improvisational nature of the genre

⁶ Yo hago traducciones (...) donde la comprensión debe ser inmediata, donde la vuelta atrás no es posible (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

presents a new challenge to the translator each time s/he deals with a different play in a way that each play becomes a different case-study, and hence the difficulty to set rules and to confine drama translation to a specific paradigm⁷.

Es obvio que la dimensión escénica del texto dramático complica su traducción en mayor medida que la de un texto que no se vaya a representar, pero también conviene que el traductor sea cauteloso a la hora de traducir o adaptar un texto dramático, dado que podría simplificar demasiado la obra y alterar la intencionalidad del autor o la finalidad del propio texto dramático. Sobre esta misma idea se pronuncia Tomarchio (1990: 84), citado por Lapeña (2014: 85):

Il faut (...) chercher à reproduire l'atmosphère ambiante, au risque soit de dénaturer la pièce en donnant à travers une adaptation une version trop explicative, soit, pour éviter de tels excès, de laisser dans la pièce des points obscurs que l'auteur n'a pas voulus et qui gâchent la valeur connotative du texte⁸.

Sobre este exceso de simplificación David Johnston (2004), citado por Espasa (2009: 97), «aunque defiende la pericia lingüística del traductor, que hace que el texto sea pronunciable y favorezca la comprensión por parte del público, nos alerta del riesgo de caer en la banalidad» y advierte, en palabras de Pavis (1989: 30), citado por Espasa (2009: 97), que «no hay que confundir un texto pronunciable con una norma de verosimilitud teatral». Sala Lleal también se opone a una adaptación en la que se altera en exceso el texto original:

Pensar en la escena y para la escena genera a menudo que la cultura de llegada sea la predominante frente a la cultura de partida, lo que tiene consecuencias visibles en la materialidad del texto; eso se detecta con una cierta facilidad, por ejemplo, en los nombres de los personajes, los tratamientos lingüísticos de las relaciones personales y sociales, las soluciones en las variedades dialectales del original, etc. Ahora bien, (...), esta servidumbre del texto traducido no debe derivar, necesariamente, en una adaptación en el sentido que habitualmente se da a esta palabra, sobre todo cuando se trasladan clásicos a otra lengua; no debe comportar una contemporaneización del contexto histórico y cultural de la obra (Sala Lleal, 2010: 317).

⁷ La mayor parte de los últimos trabajos sobre traducción teatral ven el texto traducido como una obra que es el resultado de una recreación que trata de cubrir las necesidades de una audiencia potencial y, por tanto, se elabora y conforma con tal fin. La naturaleza improvisada del género presenta un nuevo reto para el traductor cada vez que lidia con una obra que se convierte en un caso de estudio diferente y de ahí la dificultad de establecer reglas y confinar la traducción teatral a un paradigma específico (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*).

⁸ Hay que tratar de reproducir la atmósfera ambiental, el riesgo es distorsionar la obra dada mediante una adaptación o una versión demasiado explicativa, o, para evitar tales excesos, dejar en la obra ambigüedades que el autor no quería y que echan a perder el valor connotativo del texto (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

Aunque su estudio se centra en la adaptación de elementos culturales y la actualización de los clásicos dramáticos, resulta interesante destacar esta aportación, puesto que continúa la polémica introducida anteriormente sobre las libertades que están permitidas al traducir el texto original, teniendo en cuenta su destinatario en otra lengua.

Volviendo a la inmediatez, y para finalizar con esta característica del texto dramático, cabe destacar la interesante aportación de Araújo, Leandro y Barbosa (2007: 10 en Lapeña, 2014: 86), para quienes el traductor debe rehuir ciertas prácticas que pueden dificultar la comprensión del espectador durante la representación teatral.

Frases longas - não no sentido escolar de períodos sem pontuação, perfeitamente cabíveis nesse caso, mas no sentido de estruturas semânticas que demoram além da capacidade de memória humana para se completarem. Deve-se, ainda, evitar apostos de difícil apreensão, perífrases, frases de articulação oral complicada, transliterações e palavras pouco usuais na língua, uma vez que o espectador não tem a possibilidade de parar a consultar as notas de rodapé, o dicionário ou o próprio texto⁹.

2.3.3. Multidimensionalidad

Con multidimensionalidad se hace referencia a la gran diversidad de signos verbales y no verbales, como los expuestos en el epígrafe 2. *La evolución de los estudios teatrales* (Kowzan, 1968), que alberga un texto dramático. El teatro es un arte que se percibe a través de los sentidos y este aspecto se refleja en el texto dramático. El texto dramático se ve afectado por una serie de condicionantes escénicos, lo cual complica en gran medida la labor del traductor. Teniendo en cuenta la multidimensionalidad del texto dramático, cuando un traductor decide emprender la tarea de traducir dicho texto, no solo traduce de una lengua a otra, sino que traduce todos los elementos y condicionantes externos (visuales, sonoros, culturales) que el texto dramático conlleva, de manera que se perciban de igual manera por parte de los espectadores del texto traducido como por los espectadores del texto en lengua origen.

⁹ Frases largas, no en el sentido escolar de los fragmentos sin puntuación, perfectamente razonables en este caso, sino en el sentido de las estructuras semánticas que van más allá de la capacidad de la memoria humana para completarse. También se debe evitar colocaciones de difícil comprensión, perífrasis, frases de articulación oral compleja, transliteraciones y palabras inusuales en la lengua, una vez que el espectador no tiene la posibilidad de parar para consultar las notas a pie de página, el diccionario o el propio texto (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

In the twentieth century, the notion of a spatial or gestural dimension that is seen as inherent in the language of a theatre text becomes an issue of considerable importance, and a whole series of theoreticians attempt to define the nature of the relationship between the verbal text on the page and the supposedly gestic dimension that is somehow embedded in that text, waiting to be realized in performance. The notion of the gestic text that is somehow encoded into the written in a way that so far has defied any definition is particularly problematic for the interlingual translator. If this concept is accepted, then, as I have argued elsewhere, the translator is being asked to do the impossible, that is, to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, including paralinguistic and kinesic signs, as if it were a literary text created for the page and read as such (Bassnett, 1991: 99-100)¹⁰.

Bassnett destaca en esta cita la complejidad que supone para el traductor enfrentarse a las distintas dimensiones que implica abordar la traducción de un texto dramático. Hace especial énfasis en la dimensión gestual del texto dramático, que se hace visible durante la representación de la obra teatral. Sobre esta noción, que se relaciona estrechamente con el concepto de representabilidad, se profundizará en el epígrafe 2.4.6 *Representabilidad*.

Además de la dimensión gestual a la que Bassnett hace referencia, hay numerosos sistemas y códigos que intervienen en el teatro. En su obra *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), Elam profundiza en el estudio de la diversidad de sistemas que afectan al teatro y establece una clasificación de doce sistemas. Esta gran cantidad de sistemas y códigos demuestran el carácter multidimensional de este tipo de textos, sometidos a numerosas variables. Elam asigna a cada uno de los doce sistemas un código cultural y, a partir de dicho código cultural, produce dos subcódigos: dramáticos (subcódigos que pertenecen al texto dramático) y teatrales (subcódigos de la representación) (Elam, 1980: 51-56). A continuación, se exponen en una tabla los distintos sistemas y códigos. Debajo del nombre de cada sistema se incluye su correspondiente código natural y debajo del código cultural se presentarán los subcódigos dramáticos (columna de la izquierda) y teatrales (columna de la derecha).

¹⁰ En el siglo veinte, la noción de una dimensión espacial o gestual que se considera inherente en el lenguaje del texto dramático se convierte en un tema de importancia considerable, y toda una serie de teóricos tratan de definir la naturaleza de la relación entre el texto verbal en la página y la supuesta dimensión gestual que de alguna manera está incrustada en el texto, a la espera de desarrollarse durante la representación. La noción de texto gestual que de alguna manera está codificado en el texto escrito, de forma que hasta ahora ha desafiado toda definición, es especialmente problemática para el traductor interlingüístico. Si se acepta este concepto, entonces, como he discutido en otra parte, se le está pidiendo al traductor que haga lo imposible, es decir, que trate un texto escrito que forma parte de un complejo mayor de sistemas de signos, incluyendo signos paralingüísticos y kinésicos, como si fuera un texto literario creado para su lectura (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

Tabla 2. Relación de sistemas y códigos que intervienen en el teatro (Elam, 1980)¹¹

Sistemas sistémicos	
Códigos kinésicos, proxémicos, de vestimenta, pictóricos, musicales y arquitectónicos.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Normas para la interpretación de movimientos, restricciones en la lectura de arreglos espaciales en términos de interrelaciones, espacio dramático, normas para la interpretación de disfraces en términos de estatus, personaje, etc. costumbres en lo relativo a maquillaje, restricciones en la construcción de escenas dramáticas, normas que regulen la inferencia de información dramática de música «significativa», escenario como fuente de información dramática, etc.	Costumbres que gobiernan los gestos, movimientos, expresiones, costumbres espaciales, normas para los disfraces teatrales y sus connotaciones, costumbres en el maquillaje, subcódigos escénicos, restricciones en la música, el acompañamiento, los interludios, etc. normas en el escenario.
Sistemas lingüísticos	
Códigos sintácticos, semánticos, fonológicos, pragmáticos (reglas conversacionales y contextuales), retóricos, paralingüísticos, dialectales, idiolectales, etc.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Interpretación del drama en base a unas normas constitutivas, costumbres relativas a la interpretación de la comunicación interpersonal (en un contexto dramático), costumbres dramáticas retóricas y estilísticas (decoro, modos figurativos, etc.), restricciones paralingüísticas en interpretación de personajes, restricciones geográficas y de clase, idiosincrasia personal, sintáctica y retórica de los personajes.	Decodificación de la puesta en escena en base a unas normas constitutivas, costumbres que gobiernan el modo y dirección actor-espectador (en el contexto teatral), normas de pronunciación, sobrecodificación de la proyección de la voz, articulación, entonación, etc. influencia de factores «locales» o «regionales» en la actuación, imposiciones de los actores en los rasgos personales.
Sistemas genéricos intertextuales	
Influencia de la experiencia de otros textos estéticos y tipologías culturales.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Expectativas derivadas de la experiencia de otros textos dramáticos, normas habituales del género dramático.	Expectativas derivadas del conocimiento de otras actuaciones, tipos de actuaciones habituales.
Sistemas de estructura textual	
Competencias textuales generales: reconocimiento de los textos como estructuras coherentes semántica y sintácticamente.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Normas textuales que regulan la coherencia referencial del texto dramático y su estructura semántica, retórica y sintáctica en general.	Normas textuales que gobiernan la integración semántica de mensajes distintos y el orden sintáctico global de la actuación.
Sistemas de presentación formal	

¹¹ (Traducción de la autora de esta tesis doctoral).

Estándares de realismo y verosimilitud, concepción de lo real, reglas de <i>bracketing-off</i> : habilidad de aceptar lo artificial en textos estéticos.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Costumbres de «autenticación» que restringen la acción dramática como «real», costumbres «retóricas» sobre la presentación formal del drama (epílogos, prólogos, además de otras formas «artificiales»).	Principios miméticos ilusionistas «autenticación» de la representación, costumbres de la dirección directa, referencias metateatrales, rotura de la ilusión mimética, etc.
Sistemas epistémicos	
Episteme (organización conceptual del mundo), enciclopedia (conjunto de puntos de referencia, artículos de conocimiento).	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Marco dramático (construcción de un «mundo posible» en el drama), construcción del «universo del discurso» dramático (conjunto de referentes).	Marco teatral (definición de la situación teatral), definición de los elementos de la actuación.
Sistemas estéticos	
Principios estéticos	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Expectativas sobre los tipos y el orden de la información dramática. Preferencias en relación a la estructura dramática, necesidad, etc. en los mundos dramáticos.	Preferencias y costumbres sobre la información de la señal. Preferencias en relación a la estructura de la actuación, los modos de actuar, etc.
Sistemas lógicos	
Principios generales de causa y efecto, necesidad y posibilidad, etc.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Costumbres en relación con la causalidad, estructura de la acción, necesidad, etc. en los mundos dramáticos.	Restricciones en la lógica de la representación, orden temporal de la actuación, etc.
Sistemas éticos y de comportamiento	
Estándares éticos generales, códigos de comportamiento.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Restricciones éticas en el juicio a un personaje, expectativas sobre el «héroe» y el «villano», lectura del punto de vista del drama, estereotipos en las normas de comportamiento «cómic» y «trágic».	Normas éticas sobre la relación del actor-espectador, sobrecodificación histriónica (modos de comportamiento «teatrales» característicos).
Sistemas ideológicos	
Orden socio-económico, principios políticos	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Normas que gobiernan la jerarquía social de los personajes y sus relaciones, restricciones en la interpretación de las relaciones de poder, decodificación de los significados textuales.	Influencias sociales y económicas en la transacción teatral (precios, estado y localización del teatro, prestigio de los actores y la compañía, etc.), preferencias ideológicas para ciertos tipos de actuaciones, teatros, etc.
Sistemas psicológicos	
Principios de decodificación psicoanalíticos y psicológicos.	

Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Hermenéutica de la psicología del <i>dramatis personae</i> (y autor).	Atribución de la motivación psicológica de los directores, actores, etc.
Sistemas históricos	
Conocimiento de eventos históricos, nociones sobre las características de un periodo de tiempo, figuras históricas, etc.	
Subcódigos dramáticos	Subcódigos teatrales
Conocimiento de las diferencias históricas en el mundo, los eventos, las costumbres, la lengua, los personajes, las referencias contemporáneas, etc.	Conocimiento de los modos tradicionales de actuación, patrimonio de la historia teatral.

Para continuar nuestro repaso de las investigaciones acerca de la multidimensionalidad del texto dramático, resulta indispensable mencionar la contribución de Zuber (1988: 485):

A play written for a performance must be actable and speakable. Therefore, non-verbal and cultural aspects and staging problems have to be taken into consideration. As well as being a literary text, the translation of drama as a performing art is mainly dependent on the final production of the play on the stage and on the effectiveness of the play on the audience. A theatre performance is subject to changes according to audience reaction, acting performance, physical environment, and other factors¹².

En sus aportaciones, Zuber (1988: 485) defiende que la traducción del texto dramático, a diferencia de las traducciones de otros textos literarios como la novela o la poesía, cuenta con dificultades añadidas dado su carácter multidimensional. Para concretar estas distintas dimensiones, Zuber (1988: 486) remite a la descripción realizada por Gostand (1980) de «definiciones, aspectos o procesos que afectan al amplio término de la traducción dramática»:

- One language to another (difficulties of idiom, slang, tone, style, irony, word-play or puns)
- One culture to another (customs, assumptions, attitudes)
- One age/period to another (as above)
- One dramatic style to another (e.g. realistic or naturalistic to expressionistic or surrealist)
- One genre to another (tragedy to comedy or farce)
- One medium to another (stage play to radio, TV or film)

¹² Una obra escrita para una representación debe poderse representar y recitar. Por lo tanto, los aspectos no verbales y culturales y los problemas de puesta en escena deben tenerse en cuenta. Además de ser un texto literario, la traducción de una obra como arte escénico depende principalmente de la producción final de la obra en el escenario y de la eficacia de la obra en el público. Una representación teatral está sujeta a cambios según la reacción del público, la actuación, el entorno físico, y otros factores (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

- Straight play-script to musical/rock, opera/dance drama
- Printed page to stage
- Emotion/concept to happening
- Verbal to non-verbal presentation
- One action group to another (professional-stage/film trained to amateur groups, students or children)
- One audience to another (drama for schools or the deaf)¹³

Finalmente, Zuber (1988: 486) añade al listado de Gostland (1980) otros aspectos que afectan a la traducción del texto dramático: «drama translation is also affected by interpretation on the part of the director, actors or by staging devices which influence the mood and atmosphere of the production, e.g. light/colour, place, stage type, costume, mask/make-up, etc.»¹⁴.

Estudios posteriores también hacen referencia al carácter multidimensional del texto dramático:

La traducción, pensada desde la actualidad, no puede ser ya un intento (siempre fallido) de un pasaje de una lengua a la otra. Es, sobre todo, una operación en la que se adaptan sistemas de signos diferentes; es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros (Trastoy, 2009, citada en Van Muylem 2013: 343).

Continuando con estudios más recientes, resulta interesante el de Fernandes (2010: 127), quien afirma que: «In the theatre, verbal language is only one element among the various elements that promote the encounter of two cultures»¹⁵. Aunque esta autora no especifica cuáles son esos otros elementos que intervienen en la aproximación de dos culturas en el teatro, sí remite al trabajo de la investigadora Snell-Hornby, quien

¹³ Una lengua a otra (dificultades de modismo, argot, tono, estilo, ironía o juego de palabras)

Una cultura a otra (costumbres, suposiciones, actitudes)

Una época/periodo a otro (como ya se ha mencionado más arriba)

Un estilo dramático a otro (por ejemplo realista o naturalista a expresionista o surrealista)

Un género a otro (tragedia a comedia o farsa)

Un medio a otro (obra teatral a radio, televisión o película)

Guion de una obra de teatro a un musical, ópera o danza

Página impresa a representación

Emoción/concepto a happening

Presentación verbal a presentación no verbal

Un grupo de actuación a otro (profesionales del mundo del escenario a grupos amateur, estudiantes o niños)

Un público a otro (obras para niños o para sordos) (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁴ También afecta a la traducción dramática la interpretación por parte del director, los actores o los dispositivos de puesta en escena que influyen en el estado y la atmósfera de la producción, por ejemplo luz/color, lugar, tipo de escenario, vestimenta, máscara/maquillaje, etc. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁵ En el teatro, el lenguaje verbal es solo un elemento entre los varios elementos que promueven el encuentro de dos culturas (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

clasifica el texto dramático como «multi-medial» (Snell-Hornby, 1997: 188, citado por Fernandes, 2010: 123), puesto que para su completa comprensión no solo emplea el lenguaje verbal, sino también formas de expresión no verbales (gráficas, acústicas y visuales) y estudia la interacción entre el lenguaje verbal y no verbal de las obras, señalando que una de las funciones del lenguaje verbal teatral es desencadenar la acción no verbal. Desde el punto de vista de la semiótica, Snell-Hornby afirma que existen tres tipos de «non-verbal actions, or signs»¹⁶ (Snell-Hornby, 1997: 188, citado por Fernandes, 2010: 124): iconos, índices y símbolos; y concluye que la interpretación de estos signos no verbales varía según el conocimiento previo de los espectadores sobre la obra que están presenciando. Como consecuencia, afirma que la representación de una obra depende mucho del potencial del texto verbal para generar acciones y efectos no verbales dentro de su alcance de interpretación como sistema de signos teatrales y enumera tres posibles tipos de acciones y efectos que el texto verbal puede generar: paralingüísticos, kinésicos y proxémicos (Snell-Hornby, 1997: 191 en Fernandes 2010: 124).

Para finalizar con la multidimensionalidad, cabe destacar la dificultad que supone traducir la gran variedad de signos que intervienen en el texto dramático.

En definitiva, en el sistema polifónico y ambivalente que es el teatro, el traductor ha de dar prioridad a la teatralidad sobre la veracidad y el realismo y manifestar, ante todo, un sentido del teatro y una gran preocupación por el respeto al espectador (Fernández Rodríguez, 1992: 46).

También Fernandes refleja la dificultad del traductor para lidiar con los signos no verbales presentes en los textos dramáticos:

Whenever the world of the play itself does not provide enough information of non-verbal signs, the translator may need to act as a cultural mediator in making nonverbal signs explicit or, perhaps, domesticating them to the audience, that is, making domestic elements prevail over foreign ones in a way that seems natural to the target audience (Fernandes, 2010: 124)¹⁷.

¹⁶ Acciones o signos no verbales (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁷ Siempre que el mundo de la obra en sí no proporcione información suficiente de los signos no verbales, el traductor puede necesitar actuar como mediador para explicitar los signos no verbales o, tal vez, domesticarlos para el público, es decir, hacer que los elementos domesticados prevalezcan frente a los extranjerizantes de manera que parezca natural para el público meta (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

2.3.4. Publicidad

La cuarta característica del texto dramático es la publicidad. Esta característica se refiere al hecho de que la representación de un texto dramático es un acto público. Se trata de un acto comunicativo que se lleva a cabo ante una multitud de personas (los lectores/espectadores) que son los receptores del mensaje (el texto dramático/teatral), cuyo emisor (el dramaturgo/ director) se vale de los actores, entre otros muchos profesionales, como medio para llegar al receptor. Esta característica conduce a la reflexión de que, si todos estos participantes no estuvieran presentes en la representación, no sería posible el acto comunicativo, por lo que en este epígrafe se pretende estudiar los elementos de la comunicación y la relación que guardan entre sí.

Tras establecer esta aclaración, Lapeña (2014: 154) introduce dos conceptos interesantes para el estudio de la comunicación del texto dramático. Estos son los de agente «activo» y agente «pasivo». Con el de agente pasivo hace referencia al receptor de la representación de una obra de teatro, el cual no desempeña ningún trabajo con el texto teatral y únicamente se trata de un mero espectador. Con el término agente activo remite al receptor de una obra escrita, es decir, al lector, el cual realiza un mayor esfuerzo mental durante la lectura del mismo. La manera en la que Lapeña (2014) explica el concepto de publicidad se acerca más a la relación existente entre los distintos elementos (dramaturgo, actores, técnicos, público, etc.) necesarios para que se pueda llevar a cabo la comunicación de un texto teatral que al hecho de que se trate de un acto público. Como el propio autor reconoce, este conjunto de elementos se relaciona en gran medida con el concepto de «*communality*» (Aaltonen, 2000: 41 en Lapeña, 2014: 90), que se centra más en la idea de la «copresencia» de todos estos elementos en el mismo momento de la representación.

En esta misma línea, cabe mencionar el esquema comunicativo que establecen algunos autores como Elam (1980), que es sin duda uno de los que más ha indagado sobre la comunicación en el teatro:

The production of meaning on stage is too rich and fluid to be accounted for in terms of discrete objects and their representational roles. An adequate account must be able to identify the range of sign repertoires making up what might be termed the theatrical system of systems; to explain the internal (syntactic) relations of each and the interrelations

between systems; and to make explicit the kinds of rules which allow meaning to be communicated and received in the performer-spectator dialectic (Elam: 1980: 20)¹⁸.

Elam ya anticipa la complejidad del esquema comunicativo en el teatro y propone un estudio detallado de todos los signos que intervienen en la representación de una obra teatral dentro de un sistema y no por separado. Considera que todos estos signos forman lo que él denomina «sistema teatral de sistemas». Tras esta primera reflexión, este autor explica brevemente el esquema comunicativo de Mounin (1969). Según Elam (1980: 21), Mounin entiende que la comunicación en el teatro se basa en un modelo de estímulo-respuesta en el que una señal unidireccional provoca una serie de respuestas más o menos automáticas que no se comunican a su vez a lo largo de los mismos ejes. Elam lo representa con el siguiente esquema (fig. 1).

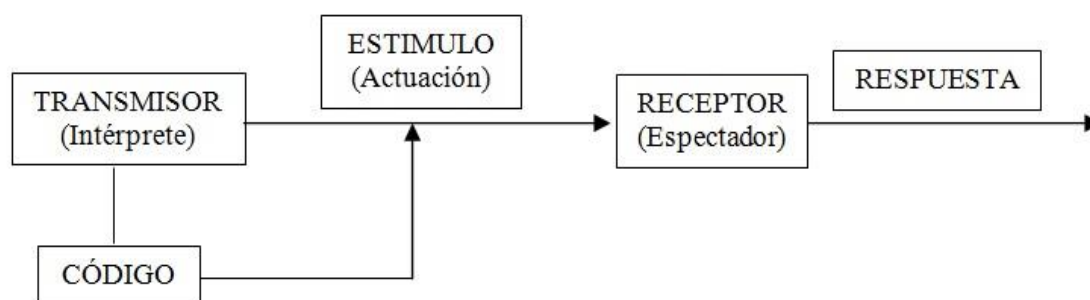


Figura 1. Esquema comunicativo de Mounin (1969), citado por Elam (1980: 21)¹⁹

Para Elam este modelo resulta demasiado simple y lineal y considera que no es necesario que el emisor y el receptor conozcan el mismo código ni que transmitan el mensaje por el mismo canal para que pueda darse cierto grado de comunicación. Afirma que el receptor posee la capacidad para comprender el código del emisor en mayor o menor medida y puede decodificar su mensaje. Entrando más en profundidad, Elam introduce un concepto esencial en la comunicación teatral: se trata de la «multiplication» (Elam, 1980: 22). Para este autor, la actuación conlleva una multiplicación de los factores comunicacionales y afirma que, en cada etapa del proceso, surge un complejo de componentes potenciales. Para facilitar la comprensión

¹⁸ La producción de significado en el escenario es demasiado rica y fluida para considerarla en términos de objetos específicos y sus papeles en la representación. Una explicación adecuada debe ser capaz de identificar la gama de repertorios de signos que componen lo que se podría denominar sistema teatral de sistemas; para explicar las relaciones internas (sintácticas) de cada uno y las interrelaciones entre los sistemas; y para explicitar los tipos de reglas que permiten comunicar y recibir el significado en la dialéctica intérprete-espectador (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁹ (*Traducido por la autora de esta tesis doctoral*)

de este concepto, Elam propone un ejemplo en el que considera como fuente emisora de la información teatral al dramaturgo (el texto dramático es, en este caso, un pretexto del que nacerá el texto teatral, es decir, el texto de la representación), pero también al director de la representación, cuyas decisiones e instrucciones determinan la elección de los transmisores, la forma que reciben las señales y la codificación de los mensajes. Junto a todos ellos surgen otras muchas influencias como los ajustes realizados por el diseñador del vestuario, el compositor, el director de escena, los técnicos y los propios actores en la medida que pueden tomar decisiones e iniciativas.

Este concepto de multiplicación se retoma en estudios posteriores, como el propuesto por Romera Castillo (2002: 23) que establece diferencias en la comunicación según se trate de un texto dramático o de un texto teatral, es decir, según se trate de una obra teatral leída o de una obra teatral representada, siendo en esta segunda donde se produce el concepto de multiplicación. Como bien explica este autor, resulta lógico pensar que el esquema comunicativo varía según el medio por el que se percibe el mensaje. Cuando se trata de un texto dramático, el receptor (lector) recibe el mensaje (texto dramático) a distancia y se produce una situación de intimidad entre el receptor y el emisor (dramaturgo). Por el contrario, cuando se trata de un texto teatral, el receptor (espectador) recibe el mensaje (texto teatral) de manera directa y puede verse influenciado por las reacciones del resto de receptores presentes en el teatro, por lo que la intimidad entre emisor y receptor se pierde. También resulta más compleja la relación entre el emisor y el receptor, siendo aquí donde se produce la multiplicación de componentes de la comunicación a la que Elam también hacía referencia. Para Romera Castillo (2002: 23) el primer emisor es el dramaturgo, y a continuación, habría un segundo emisor (el adaptador del texto dramático en texto teatral), que a su vez es receptor del dramaturgo. Esta labor de adaptador podría equipararse a la del traductor, en caso de que fuera necesaria la traducción del texto dramático. El adaptador/traductor, convertido en segundo emisor, haría receptor del texto teatral al director de la obra teatral, quien sería un segundo receptor y tercer emisor y guiaría a los actores y actrices participantes en la representación, los cuales se corresponden con la figura del tercer receptor y cuarto emisor. Finalmente, el espectador sería el cuarto y último receptor. En el siguiente esquema se resume esta estructura (fig. 2).

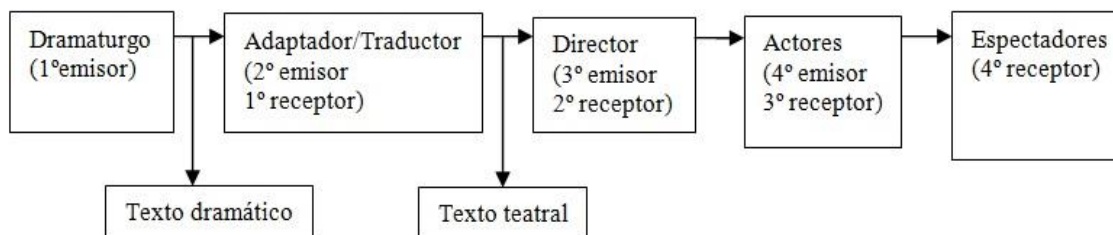


Figura 2. Esquema comunicativo de Romera Castillo (2002)

Para finalizar con la idea de multiplicación propuesta por Elam (1980: 23), él mismo afirma que, al producirse una multiplicación de componentes y sistemas, no es posible hablar de un único mensaje teatral, sino de múltiples mensajes, concepto que toma de Moles (1958). El espectador entenderá este complejo de múltiples mensajes (la palabra, los gestos, el escenario, etc.) como un texto único según los códigos teatrales, dramáticos y culturales a su disposición y será a su vez emisor de señales para los intérpretes (risas, aplausos, abucheos, etc.) a través de los canales visuales y acústicos que comparten, por lo que Elam va un paso más allá que Romera Castillo (2002) y hace que el espectador de la obra también sea un emisor.

Continuando con el estudio de Elam sobre la comunicación en el teatro, este autor define algunos conceptos esenciales como mensaje, código y sistema.

How can we best characterize the overall or global ‘message’ produced by this multichannelled, multi-systemic communicational system? It is not, clearly, a single-levelled and homogeneous series of signs or signals that emerges, but rather a weave of radically differentiated modes of expression, each governed by its own selection and combination rules. As Christian Metz puts it (with reference to cinema, but the statement is more appropriate to theatre), ‘Different, perfectly distinct systems intervene in the same message’ (1971, p. 32). At the same time, the interrelation of performance levels is not haphazard but subject to *global* semantic and syntactic constraints whose end is the production of a single unified structure. For this reason, it is legitimate to term the multilinear but integrated—flow of information theatrical *discourse* and the resulting structure articulated in space and time a *text* (Elam, 1980: 27)²⁰.

²⁰ ¿Cómo podemos caracterizar mejor el “mensaje” global o total que produce este sistema comunicacional multicanal y multisistémico? Claramente, no es una serie de signos o señales homogéneas y planas que emerge, sino más bien un tejido de modos de expresión radicalmente diferenciados. Como Christian Metz afirma (en referencia al cine, pero la afirmación es más apropiada para el teatro) “Sistemas totalmente distintos intervienen en el mismo mensaje” (1971, p. 32). Al mismo tiempo, la interrelación de los niveles de actuación no es al azar sino que está sujeta a restricciones semánticas y sintácticas *globales* cuyo fin es la producción de una estructura única unificada. Por esta razón, es legítimo denominar *discurso* al flujo de información teatral multilineal aunque integrado y *texto* a la estructura resultante articulada en el espacio y el tiempo (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

En la cita anterior, el autor explica el concepto de mensaje y lo relaciona con los de discurso y texto, afirmando que el mensaje es un tejido compuesto por distintos signos y sistemas totalmente diferenciados, el discurso es la información teatral que se quiere transmitir en la obra y el texto es la plasmación de esa información en el lugar y el momento de la representación.

Otros dos conceptos importantes para el estudio de la comunicación en el teatro son los de código y sistema, entendiendo el código como el conjunto de normas que conforma y mantiene unido al sistema.

System will be understood here, therefore (following Eco 1976, 1977), as a repertory of signs or signals and the internal syntactic rules governing their selection and combination. A system may be analysed as a formal network of elements having a differential structure (that is, they are defined through mutual opposition, e.g. the colours of traffic lights) and subject to an autonomous syntax, quite independently of the signifying functions that it comes to fulfil (Elam, 1980: 30)²¹.

A *code* is what allows a unit from the semantic system (a signified) to be attached to a unit from the syntactic system. That is to say, it is an ensemble of correlational rules governing the formation of sign-relationships. Codes may be extremely simple, comprising perhaps two or three rules (correlating a red light with the signified ‘danger’ and a green light with ‘all clear’, for example), or highly elaborate, as in the case of linguistic codes: indeed, a language is in reality a complex of codes ranging from denotational correlation rules to dialectal, paralinguistic, rhetorical, pragmatic and contextual rules, all of which go to make up the rich network of constraints regulating utterances and their meanings (Elam, 1980: 30)²².

Como se puede apreciar, la relación entre los distintos elementos que intervienen en la comunicación del texto dramático resulta compleja y es imprescindible que el traductor comprenda dicha relación para que el acto comunicativo sea satisfactorio.

El traductor es aquí el elemento esencial en el proceso y del que depende el resultado final. Partiendo de que en la traducción hay que trasladar el sentido de un mensaje produciendo el mismo efecto en el destinatario —idea difundida por D. Seleskovitch— (...) Pero el

²¹ Se define sistema (siguiendo a Eco 1976, 1977), como un repertorio de signos o señales y las reglas sintácticas que gobiernan su selección y combinación. Un sistema se puede analizar como una red formal de elementos que tienen una estructura diferente (es decir, se definen a través de una oposición mutua, por ejemplo los colores de los semáforos) y que están sujetos a una sintaxis autónoma, independientemente de las funciones significantes que llega a cumplir (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

²² Un código es lo que permite que una unidad del sistema semántico (un significado) se una a una unidad del sistema sintáctico. Es decir, es un conjunto de reglas que gobiernan la formación de las relaciones de los signos. Los códigos pueden ser extremadamente simples, comprendiendo quizás dos o tres reglas (relacionando una luz roja con el significado “peligro” y una luz verde con “adelante”, por ejemplo), o altamente elaboradas, como en el caso de los códigos lingüísticos: de hecho, una lengua es en realidad un complejo de códigos que van desde las reglas de correlación denotativas a las reglas contextuales, pragmáticas, retóricas, paralingüísticas y dialectales, que forman la rica red de restricciones que regulan las expresiones y sus significados (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

sentido no es solamente expresión de lo que quiso decir el autor que surge, pues, del emisor; el sentido es también comprensión y ésta depende del receptor. El destinatario del texto de la lengua original no puede ser asimilado al del texto de la lengua terminal. Pues es necesario considerar el carácter dinámico del texto. El sentido es algo que se construye en el texto y puede variar según el público receptor en un espacio y tiempo determinados. De ahí que la obra maestra, la que vive perdurablemente y adquiere una significación en todo tiempo, necesita ser traducida de una generación a otra (Fernández Rodríguez, 1992: 40).

Fernández Rodríguez (1992) reflexiona en la cita anterior sobre el papel del traductor en la traducción de textos dramáticos y se centra especialmente en la relación del traductor y el espectador, más concretamente en el conocimiento por parte del traductor del destinatario. Afirma que para conseguir una traducción exitosa es necesario que el traductor esté en constante interacción con el espectador:

No cabe la menor duda de que las condiciones de producción del texto original y del texto terminal influyen de forma decisiva sobre los resultados de la operación traductora. Pero las condiciones de recepción de los mismos no son menos influyentes. Si el traductor es el hilo conductor del proceso de la traducción con sus modos de expresión, su talento, su creatividad —en suma su competencia traslativa y lingüística—, el receptor resulta indispensable para que la finalidad comunicativa trazada se cumpla. Receptor del texto de la lengua original y emisor del texto de la lengua terminal el traductor debe mantener una interacción permanente con el espectador (audiencia). Pues el tiempo, la evolución de las costumbres le imponen remodelaciones y actualizaciones. El proceso traslativo no termina con la fase expresión ni siquiera con la comprobación por parte del traductor del resultado sino con la recepción de la obra terminal. Si el criterio del traductor está en consonancia con el del receptor de la traducción, el éxito de la empresa queda garantizado (Fernández Rodríguez, 1992: 45-46).

En definitiva, todos los elementos que participan en la comunicación resultan esenciales para la traducción del texto dramático y el traductor debe conocerlos para poder llevar a cabo su labor con éxito, siendo el propio traductor uno de esos elementos (emisor y receptor al mismo tiempo).

2.3.5. Teatralidad

La teatralidad es una característica asociada a la propia naturaleza del texto dramático. Pavis la define en su *Diccionario del teatro* (1983), citado por Arana (2007: 80), como «lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral». Aunque probablemente la definición más conocida sea la que proporciona Barthes (1954: 50), citado por Vilvandre de Sousa (2000: 245):

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización.

Como explica Vilvandre de Sousa, esta definición de teatralidad va más allá del eterno debate entre texto dramático o texto teatral, es decir, entre texto para su lectura o texto para su representación, dado que la teatralidad es una cualidad intrínseca al teatro en todas sus formas (escrita o representada): «Cualquier reflexión sobre la teatralidad demuestra que se diferencia del texto sin dejar de estar presente en los resortes dramáticos propios de la escritura teatral» (Vilvandre de Sousa, 2000: 246).

Para Bernard (1976: 161), citado por Vilvandre de Sousa (2000: 246), la teatralidad se sitúa entre el texto escrito por el dramaturgo y los movimientos corporales que realiza el actor, es más, el actor es el que lleva la teatralidad al espectador a través de su cuerpo, voz, etc.

Vilvandre de Sousa (2000: 246-247) destaca en su estudio sobre la teatralidad un elemento importante para esta característica. Este concepto es el de espacio dramático-teatral, que a su vez lo divide en los de espacio textual y espacio teatral. El espacio textual es el espacio que imagina el dramaturgo y que refleja en el texto dramático a través de las acotaciones y los diálogos. El espacio teatral es el espacio que crea el director de la obra teatral. En la representación de una obra teatral, el espacio teatral puede ser el mismo o diferente que el espacio textual, dependiendo de lo que este autor denomina «experimentalismo» del director de la obra teatral. En el caso del texto dramático, el espacio textual que produce la imaginación del lector tiende a coincidir en mayor medida con el espacio textual diseñado por el dramaturgo, puesto que durante la lectura no hay interferencias externas entre el lector y el texto.

Ya en relación con la traducción, González Doreste (1992: 415) afirma que «el fenómeno de la “teatralidad” engloba dos aspectos fundamentales: el discurso pronunciado en directo y el espectador, íntimamente relacionados, que deben ser tenidos en cuenta por el traductor». Esta autora destaca estas dos dificultades principales a las que el traductor de textos dramáticos debe hacer frente. La primera de ellas es la traducción del texto dialogado:

El texto dialogado no admite la descripción ni la explicación, el espectador, a diferencia del lector, no dispone de un aparato crítico que le guíe y le aclare las ambigüedades o las referencias culturales del texto original. Por medio de la palabra, la palabra hablada y traducida, el espectador deberá reconocer la existencia de un doble sentido en determinadas frases, las diferencias de registro, el carácter de los personajes, sus diferencias de clase y de educación, etc. Estas dificultades del texto escénico se ven de alguna manera compensadas por el poder de la palabra hablada frente a la escrita, pero sobre todo por el carácter de espectáculo de la obra cuando es representada, representación que se lleva a cabo en un espacio concreto y en un momento determinado por unos actores que unen la palabra al gesto y ante un público heterogéneo y cambiante (González Doreste, 1992: 415).

En esta reflexión, González Doreste hace referencia a varias de las características del texto dramático que se tratan en este estudio. En primer lugar, afirma que el texto dialogado no admite descripción ni explicación durante la representación, aspecto relacionado con la inmediatez del texto dramático. Continúa destacando la dificultad que supone la traducción de la palabra hablada; esta afirmación está relacionada con la oralidad del texto dramático, objeto de estudio de esta tesis doctoral. Como cierre a su reflexión, explica que la representación de la obra teatral se da en un lugar y momento concretos, consideración vinculada a la representabilidad del texto dramático.

La segunda dificultad que destaca esta autora, como ya se había anticipado, es el conocimiento del espectador por parte del traductor.

Un público distinto evidentemente de aquel al que ha sido destinado el texto original y cuyo contexto social es también, probablemente, muy diferente, pero al que debe llegar —y esto es labor fundamental del traductor— el texto original en toda su frescura y, en la medida de lo posible, con toda su complejidad. En definitiva, nuestra traducción debía hacer llegar a este nuevo público toda la originalidad, la genialidad y el mensaje de nuestro autor (González Doreste, 1992: 415).

Como explica González Doreste (1992), el traductor debe ser consciente de los conocimientos y las limitaciones del destinatario de su traducción y, en consecuencia, no solo proceder a la traducción meramente lingüística del texto, sino adaptarlo, si fuera necesario, con los cambios pertinentes en aspectos socioculturales. De esta manera, el texto en lengua meta debe ser comprensible y causar el mismo efecto en el destinatario en lengua meta que el provocado por el texto en lengua origen en el espectador en lengua origen.

2.3.6. Representabilidad

Para finalizar con las características del texto teatral, únicamente resta explicar la representabilidad, entendida como la capacidad de un texto para ser representado en el escenario. Este es un concepto fundamental al realizar cualquier trabajo de investigación relacionado con el teatro.

Susan Bassnett ha sido una de las pioneras en estudiar la representabilidad en los años ochenta y noventa. Según Bassnett (1991: 99-111), a lo largo del siglo XX se comienza a estudiar el campo de la traducción teatral, y concretamente su dimensión espacial y gestual. En su artículo *Translating for the theatre: the case against performability* (1991), hace referencia a la difícil tarea del traductor de lograr una traducción de un texto dramático que está incompleto, puesto que dicho texto escrito contiene un texto gestual que no está presente en el mismo, de manera que el texto traducido también debe albergar su correspondiente texto gestual. Este proceso implica que el traductor debe tener en cuenta cómo podría desarrollarse la posible representación del texto dramático traducido, lo que va mucho más allá de cualquier trabajo de traducción convencional.

It is this term that is used to excuse the practice of handing over a supposedly literal translation to a monolingual playwright, and it is this term also that is used to justify substantial variations in the target language text, including cuts and additions [...] the term “performability” is also frequently used to describe the indescribable, the supposedly existent concealed gestic text within the written (Bassnett, 1991: 102)²³.

Pavis es otro de los investigadores que ha prestado especial atención a la representabilidad. Este autor se declara a favor de tener en cuenta la representabilidad en la traducción de textos dramáticos:

Translation in general and theatre translation in particular has changed paradigms: it can no longer be assimilated to a mechanism of production of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of as an appropriation of one

²³ Este es el término que se utiliza para excusar la entrega de una traducción supuestamente literal a un dramaturgo monolingüe, y es el término que también se utiliza para justificar variaciones sustanciales en el texto en lengua meta, incluyendo cortes y adiciones [...] el término “representabilidad” también se utiliza con frecuencia para describir lo indescribible, el supuesto texto gestual existente en el escrito (*Traducción de la autora de esta tesis*).

text by another. Translation theory thus follows the general trend of theatre semiotics, reorienting its objectives in the light of a theory of reception (Pavis, 1989: 41)²⁴.

A pesar de que algunos autores (Nikolarea, 2002) han reforzado la idea de que la postura de Bassnett, contraria a que el traductor deba tener en cuenta la representabilidad, y la de Pavis, favorable a considerar la representabilidad durante el proceso de traducción, son contradictorias, en realidad parecen no serlo tanto. Boyd explica en su artículo *El problema de la «interpretabilidad» en la traducción del teatro* (2014) (entendiendo «interpretabilidad» como sinónimo de «representabilidad» y traducción de «*performability*») que estos dos autores no tienen opiniones contrarias, sino que realmente abordan la traducción teatral desde perspectivas totalmente distintas:

Mientras Bassnett, desde la tradición de la teoría de la traducción con un enfoque en el texto, se preocupa por el texto que los traductores deben producir, a Pavis, desde una tradición de estudios de teatro con un enfoque en la actuación, le interesa cómo se llevará la traducción al escenario. La oposición dicotómica de los dos autores es esencialmente una construcción artificial por parte de Nikolarea, con la complicidad de Bassnett, quien identifica erróneamente a Pavis como defensor de la idea de Ubersfeld de que el texto y la presentación de una obra de teatro son inseparables. Pero Pavis ni siquiera participa en este debate, pues su único interés es la cuestión de cómo se debe traducir una obra de teatro destinado al escenario, y de los aspectos que el traductor debe tener en cuenta con el fin de crear el espacio necesario para la puesta en escena que desarrollarán el director y los actores (Boyd, 2014: en línea)²⁵.

Según explica Boyd (2014) en su artículo, Pavis entiende que la traducción de un texto teatral debe ir destinada a su puesta en escena y Bassnett equipara el concepto de puesta en escena al de representabilidad (o interpretabilidad, como Boyd lo denomina). Para Bassnett la representabilidad está incrustada en el propio texto dramático (la que se ve representada por el «textual gestual», Bassnett, 1999), mientras que para Pavis la puesta en escena no hace referencia al mismo concepto, ya que:

No se refiere a alguna presentación hipotética que el traductor debe extraer de entre las líneas del texto original, sino a una situación de enunciación real, es decir, a una futura puesta en escena de la obra de teatro traducida (Boyd, 2014: en línea).

²⁴ La traducción en general y la traducción teatral en particular ha cambiado los paradigmas: ya no se puede asimilar más a un mecanismo de producción de equivalencia semántica copiada mecánicamente del texto origen. Más bien se debe concebir como una apropiación de un texto por otro. La teoría de la traducción por tanto sigue la tendencia general de la semiótica teatral, reorientando sus objetivos a la luz de una teoría de recepción (*Traducción de la autora de esta tesis*).

²⁵ <http://dialogos.ca/2014/01/el-problema-de-la-interpretabilidad-en-la-traducion-del-teatro/?lang=es> [2017, 8 de abril].

Finalmente, Bassnett no está de acuerdo en que sea el traductor el que deba encargarse de la extracción y traducción del texto gestual existente dentro del texto dramático, pero tampoco Pavis solicita esa labor al traductor, más bien le insta a que su traducción haga posible la puesta en escena del texto, dejando que sean el director y los actores los que se encarguen de la gestualidad y otros aspectos relacionados con el teatro y no con la traducción.

En los últimos años se ha tratado de dejar a un lado el debate sobre la representabilidad en la traducción (traducción para leer *versus* traducción para representar), para centrarse más en su funcionamiento. «El nexo de unión de los escritos de la representabilidad en el umbral del milenio es que el debate ya no se centra en si es posible un análisis desde la representabilidad sino en cómo se articula la representabilidad» (Espasa, 2009: 97).

Sanderson (2002: 45) explica que el éxito de una obra teatral depende en gran medida de que se represente en un escenario con cierta regularidad, por lo que en una obra traducida su éxito radicaría en este mismo aspecto. Teniendo en cuenta esta afirmación, resulta esencial que una obra traducida sea representable para que coseche cierto éxito, por lo que, a priori, el traductor debería tener en cuenta la representabilidad durante la traducción del texto dramático.

Espasa, en su artículo *Repensar la representabilidad* (2009), analiza el tratamiento dado a la representabilidad en los últimos años. Tampoco esta autora es capaz de proporcionar una teoría sistemática sobre la representabilidad y sobre cómo esta afecta a la labor del traductor, aunque sí incluye algunos conceptos relacionados con la puesta en escena del texto dramático: *speakability* y *playability* (Espasa, 2009: 96). Se refiere a *speakability* como a «la peculiar oralidad del texto dramático, a la necesidad de producir un texto que favorezca la comprensión inmediata y que, en principio, sea fácil de pronunciar». Con respecto a *playability*:

Se trata de decisiones textuales que no se pueden separar de una perspectiva más global, que depende de la orientación teatral de la traducción o de su producción. Es en esos casos cuando se suele hablar de la *playability* de la traducción.

Resulta obvio que, como detallaremos más adelante (cfr. 3. *¿Qué se entiende por oralidad?* y 4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*), la oralidad afecta a la representabilidad de la obra: el texto dramático traducido debe ser pronunciable y comprensible.

Sanderson (2002: 45-53), citado por Espasa (2009: 98), por su parte, también estudia aspectos que afectan a la representabilidad, aunque tampoco establece una tipología completa de rasgos que intervengan en la representabilidad del texto dramático:

La longitud de la traducción, su ritmo subyacente, la carga semántica de efectos sonoros recurrentes, así como la autonomía del texto traducido: aunque los elementos kinésicos y escenográficos puedan compensar posibles aspectos que requieran aclaración, la traducción —previa a la representación— no tiene por qué contar con esta posibilidad y Sanderson propone que se aporten soluciones intratextuales. Aunque se puedan incluir notas a pie de página en traducciones publicadas para explicar los ajustes producidos en la traducción, el texto debería ser lo suficientemente autónomo para la lectura y la potencial representación.

También aporta su visión sobre esta cuestión Lapeña (2014):

Este concepto se confunde a veces con el de oralidad o pronunciabilidad, como opina Delay (1982:28) o Schultze (1990: 269 citado por Di Pasquale y Carvalho 2012: 25) o se liga únicamente a la inmediatez (Hurtado Albir 2001: 69). Nosotros consideramos que la oralidad es una parte más dentro de este macroconcepto que sería la representabilidad (Lapeña, 2014: 106).

Resulta interesante esta concepción de Lapeña dado que los dos estudios que se han expuesto anteriormente, Espasa (2009) y Sanderson (2002), se sumarían a los que el mismo Lapeña menciona. Tanto Espasa, como Sanderson, parecen estar más centrados en reflexionar sobre la oralidad que en precisar los mecanismos que intervienen en la representabilidad textual.

Lapeña (2014: 107) propone su propia definición de la representabilidad entendida como «el conjunto de aquellas características que hacen que un texto pueda ser llevado a escena con éxito», aunque, como él mismo reconoce, esta definición no resulta demasiado precisa.

Por otro lado, propone una fórmula matemática en la que trata de reunir los aspectos que interfieren en la representabilidad del texto dramático:

$$R = [(O + I + M) * P]^T$$

La representabilidad (R) es el resultado de la suma de las características de la oralidad (O), inmediatez (I) y multidimensionalidad (M) multiplicadas por la publicidad (P) y todo ello teniendo en cuenta el potencial de la teatralidad (T) de dicho texto. (Lapeña, 2014: 107)

Teniendo en cuenta lo expuesto, podemos afirmar que la representabilidad, ya se tenga en mayor o menor consideración, constituye un concepto clave a la hora de realizar la traducción de un texto dramático y, como cualquier otro debate, siempre contará con partidarios y detractores. Espasa (2009: 95) recuerda que se trata de «Un debate que, aunque pueda parecer estéril, siempre reaparece en cualquier replanteamiento sobre la traducción teatral, tanto desde la práctica profesional como desde foros académicos».

2.3.7. Síntesis de las características del texto dramático y su traducción

Tras haber abordado cada una de las características del texto dramático por separado, en este epígrafe se va a exponer una recopilación esquemática de dicha información con la intención de mostrar de manera más clara y accesible este amplio contenido (tabla 3). Cabe especificar que en la tabla no se incluye un apartado específico sobre la oralidad, ya que esta característica del texto dramático es el principal objeto de estudio de esta tesis doctoral y se estudiará en profundidad en el capítulo 3 (cfr. 3. *¿Qué se entiende por oralidad?*) y en el capítulo 4 (cfr. 4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*). La tabla está dividida en dos columnas. En la columna de la izquierda se indica la característica o rasgo del texto dramático y en la columna de la derecha las principales aportaciones anteriormente revisadas en relación con dicha característica y su traducción.

Tabla 3. Resumen de las aportaciones de los estudios revisados sobre los rasgos que caracterizan el texto dramático y el tratamiento que estos reciben en traducción

Rasgo	
Inmediatez	<ul style="list-style-type: none"> – La inmediatez es una característica más asociada al texto teatral que al texto dramático (Lapeña, 2014: 153). – Imposibilidad del espectador para volver atrás y comprender el texto teatral (Santoyo, 1989: 102; Matteini, 2005: 14). – Realización de una traducción que favorezca la inmediatez (Regattin, 2004; Lapeña, 2014: 154). – ¿Hasta qué punto el traductor tiene libertad para alterar el texto original en favor de la inmediatez (Braga, 2011: 64)? – Exceso de simplificación del texto traducido en favor de

	<p>una pronunciabilidad más sencilla que favorezca la inmediatez (Pavis, 1989: 30; David Johnston, 2004).</p>
Multidimensionalidad	<ul style="list-style-type: none"> - La multidimensionalidad se ve reflejada en el texto dramático debido a la gran diversidad de signos (verbales y no verbales) que alberga. - Clasificación de los doce sistemas y códigos que afectan al desarrollo del teatro (Elam, 1989) (cfr. 2.3.3. <i>Multidimensionalidad</i>). - Existen numerosas dimensiones que afectan a la traducción del texto dramático (Gostand, 1980; Zuber, 1988: 485).
Publicidad	<ul style="list-style-type: none"> - La representación teatral es un acto público que se realiza frente a una multitud (los espectadores). - Deben estar presentes todos los elementos para que se pueda producir un acto comunicativo «communality» (Aaltonen, 2000: 41). - Esquema comunicativo de Mounin (1969), basado en el sistema estímulo-respuesta (cfr. 2.3.4. <i>Publicidad</i>). - En una obra teatral se produce una multiplicación de los factores comunicacionales, conocida como «multiplication» (Elam, 1980: 22; Romera Castillo, 2002: 23). - Conceptos clave en la comunicación del teatro: mensaje, código y sistema (Elam, 1980: 27-30). - Importancia de que el traductor conozca todos los elementos de la comunicación, sobre todo el espectador/lector (receptor) (Fernández Rodríguez, 1992: 45-46).
Teatralidad	<ul style="list-style-type: none"> - La teatralidad es «lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral» (Pavis, 1983). - Concepto «espacio dramático-textual» (Vilvandre de Sousa, 2000: 246-247). «Espacio textual» es el espacio que imagina el dramaturgo al escribir la obra, mientras que el «espacio teatral» es el lugar donde se desarrolla la representación diseñado por el director de la obra. - Existen dos dificultades principales para el traductor: el texto dialogado y el conocimiento del espectador (Gonzalez Doreste, 1992: 415).
Representabilidad	<ul style="list-style-type: none"> - Se conoce como representabilidad a la capacidad de un texto para ser representado en un escenario. - ¿Debe el traductor condicionar la traducción en función de la representabilidad o no? Pavis (1989: 41) se muestra a favor, mientras que Bassnett (1990: 102) se posiciona en contra. - El éxito de una obra teatral radica en que se represente en un escenario con cierta regularidad (Sanderson, 2002: 45). - Conceptos clave para la representabilidad de un texto

	<p>dramático: «speakability», entendido como la pronunciabilidad u oralidad característica del texto dramático, y «playability», las decisiones que condicionan una traducción en función de su futura producción en un teatro (Espasa, 2009: 96).</p> <p>– Definición de la representabilidad según Lapeña (2014: 107):</p> $R = [(O + I + M) * P]^T$
--	--

3. ¿QUÉ SE ENTIENDE POR ORALIDAD?

La oralidad representa sin duda un tema muy amplio que se puede abarcar desde distintas perspectivas y no siempre resulta posible separarlas.

El concepto de oralidad ha dado lugar a aproximaciones muy diferentes desde muchas disciplinas. Abascal (2004) recoge tres posibles aproximaciones a la oposición oral-escrito: a) como canales de difusión, uno fónico y otro visual; b) como dos registros, siendo lo oral propio de la informalidad y lo escrito de la formalidad; y c) como dos modelos gramaticales diferentes, donde según algunos lo oral tendría una forma caótica y estaría sujeto a reglas diferentes: nadie sostiene hoy una idea semejante, gracias al avance de la Pragmática, que ha ofrecido descripciones detalladas de los mecanismos que regulan la oralidad (por ejemplo en Briz 1998 o Bazzanella 1994, para el español y el italiano respectivamente) (Calvo Rigual y Spinolo, 2016: 11).

Si descartamos la tercera aproximación a la oralidad que mencionan Calvo Rigual y Spinolo (2016: 11), la cual resulta obsoleta, restarían dos visiones de este concepto que, a pesar de sus diferencias, no son excluyentes. Esto se debe a que existen numerosas manifestaciones lingüísticas que no son puramente escritas u orales, como sucede en el caso de los textos dramáticos, esto es, textos escritos para ser recitados de manera oral. Este tipo de manifestaciones lingüísticas son las que Calvo Rigual y Spinolo (2016: 11) denominan textos «híbridos».

En esta tesis doctoral se pretende afrontar el concepto de oralidad prestando especial atención a la segunda perspectiva. Sin embargo, teniendo en cuenta la naturaleza híbrida del texto dramático, también se reflejarán algunas nociones básicas sobre la oralidad como concepto opuesto al de escritura o escrituralidad.

3.1. Aspectos generales de la oralidad

La oralidad es el primer sistema comunicativo que adquiere el individuo dentro de esa actividad semiótica compleja que es la producción textual y discursiva. Es la primera experiencia interactiva porque surge con la vida y se repite cada vez que nace un niño o niña (Mostacero, 2004: 54).

Esta definición de oralidad hace referencia a la capacidad de comunicación oral de los seres humanos, y suele estudiarse en contraposición al término de escritura o escrituralidad (Mostacero, 2004; Ong, 1987). Ong es considerado como uno de los pioneros en estudiar en profundidad la oralidad en este sentido. Suescún y Torres,

textos dramáticos, se trata de *scritto parlato* (Zona C), dado que se trata de un texto escrito, pero cuya finalidad es ser recitado.

3.2. La oralidad en los textos dramáticos

En este epígrafe se pretende estudiar la oralidad dentro del marco de los textos dramáticos. No obstante, conviene comenzar abarcando este concepto en los textos escritos en general antes de adentrarnos exclusivamente en la tipología que aquí nos interesa.

Entre los estudios más recientes sobre la oralidad, Brumme es una de las autoras que más se ha dedicado al análisis de la oralidad plasmada en el texto escrito, a la que ha denominado «oralidad fingida»:

La llamada “oralidad fingida”, es decir, determinado tipo de oralidad que crea o configura un escritor o escritora para otorgar verosimilitud a los hechos que se exponen o los personajes que toman la palabra. Sin embargo, la oralidad fingida que une los rasgos *medio escrito* y *concepción hablada* comprende, por su parte, un gran abanico de distintas modalidades de plasmación de aquella naturalidad de lo hablado que un artista, por ejemplo, pretende evocar en un texto escrito mediante recursos específicos, es decir, recursos que se consideran típicamente “orales” (Brumme, 2008: 22).

La oralidad fingida pretende plasmar el discurso oral en un texto escrito a través de diversos recursos o rasgos considerados propios de este tipo de discurso. Estos rasgos característicos de la oralidad fingida se retomarán y estudiarán en mayor profundidad en el capítulo 4 (cfr. 2.4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*).

Continuando con el concepto de oralidad en los textos escritos, Brumme (2008) diferencia entre algunos términos que tienden a confundirse, como: oralidad fingida, oralidad construida, oralidad ficticia (Goetsch, 1985), oralidad literaria (Freunek, 2007) y oralidad prefabricada (Chaume, 2003)²⁷. Brumme iguala los conceptos de oralidad fingida y oralidad construida (Brumme, 2008: 7) y afirma que ambos hacen mención a un agente (escritor) que crea la ilusión del discurso oral en el texto escrito, aunque el adjetivo «construida» explicita en mayor medida que el adjetivo «fingida» que se trate de una «técnica, o sea, algo concebido a propósito».

²⁷ El término «oralidad ficticia» es empleado por Paul Goetsch (1985), cuyos estudios sirven de base a Brumme. Este término es criticado por Freunek (2007) por remitir a ideas como simulación de hechos falsos o engaño. Freunek (2007: 27-28) prefiere el término «oralidad literaria».

Por otro lado, esta autora afirma que existen «quienes prefieran llamarla “oralidad literaria” u “oralidad ficticia”, entendida como oralidad plasmada en los textos literarios para distinguir entre ésta y la oralidad en los textos históricos (...)» (Brumme, 2008: 8). Esta última concepción de la oralidad se acerca más a un estudio sobre la historia de las lenguas, los usos orales que se hacían en determinados periodos históricos en una lengua dada y su evolución en el tiempo.

En lo que respecta a la oralidad prefabricada, se trata del término empleado para denominar la oralidad presente en los estudios de traducción audiovisual. Para aclarar este término, Brumme (2008: 8) recupera la explicación proporcionada por Chaume (2003:102):

La “oralidad prefabricada” se refiere a los productos de los medios de comunicación que “usan un lenguaje escrito, con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera un discurso oral”.

Para finalizar con las aportaciones de Brumme sobre el concepto de oralidad, cabe incluir la mención que realiza esta autora al tratamiento de la oralidad fingida en los textos dramáticos, cuando afirma que «[...] el teatro ocupa una posición privilegiada, aunque, por supuesto, el diálogo teatral no necesariamente representa una imitación de la conversación diaria. Al contrario, resulta peligroso concebirlo siempre una plasmación de la oralidad» (Brumme, 2008: 8-9). La concepción de la oralidad únicamente como una mimesis de la conversación diaria es un tema que se desarrollará con mayor detalle en el epígrafe 3.3. *Oralidad y coloquialidad*.

El texto dramático es un claro exponente de la oralidad, puesto que está pensado para ser recitado en un escenario. No obstante, hay que tener en cuenta que su origen es escrito, por tanto, esta oralidad siempre resultará artificial. Dicha oralidad artificial es la que Spang (1994: 259) denomina oralidad secundaria:

Ello no impide que en muchos textos se cultive una especie de oralidad secundaria, es decir, que se intente crear la impresión de oralidad a través de lo escrito o mediante las formas de presentación, como ocurre, por lógica, en el teatro, dado que desde sus inicios escritos intenta aplicar estructuras orales a sus textos. Por su naturaleza hablada, el discurso dramático debería ser el discurso oral por antonomasia. Ahora bien, el mismo hecho de ser escrito previamente, luego la versificación, casi imprescindible en el teatro medieval y renacentista, aportan aspectos que si no son totalmente literales por lo menos constituyen un elemento de alienación del lenguaje; las réplicas del drama no dejan de ser expresión de una oralidad secundaria, un simulacro de conversación real y la representación teatral se puede considerar un ejercicio de "re-oralización".

También otros autores, como Lasso Osorio (2013) o Georgíeva Níkleva (2008), hacen mención a la oralidad presente en el texto dramático y, al igual que Spang, añaden que no se trata de una oralidad real, sino de una imitación de la misma, condicionada por el hecho de ser un texto escrito.

Se podría decir que esta oralidad intenta hacer una mimesis de las relaciones humanas que se pueden establecer en la vida real a través del habla. No obstante, la oralidad del diálogo en el teatro está condicionada por unas ejecuciones de estilo que le dan su carácter sintético de creación artística, es decir, el texto dramático está escrito para ser dicho como si no estuviese escrito (Lasso Osorio, 2013: 32-33).

Sin embargo, no se puede estudiar la lengua hablada a través de los textos dramáticos ni en general a través de los escritos. Estos suelen ofrecer dialectos y sociolectos artificiales. Es la imitación que un autor concreto hace de la lengua hablada; se trata de una mimesis de lo hablado, de una oralidad fingida, producto de una previa elaboración consciente, con un destinatario determinado y con unas deficiencias inevitables (Georgíeva Níkleva, 2008: 219).

Del mismo modo, Elam (1980) se detiene en la oralidad presente en el texto dramático y se centra especialmente en la relación entre el discurso dramático y las conversaciones cotidianas reales. En su afirmación coincide con el resto de investigadores hasta ahora mencionados en que el discurso teatral trata de reflejar el habla cotidiana, aunque verdaderamente dista bastante de la oralidad real.

In its 'pragmatic' articulation as a mode of context-bound interaction, dramatic discourse is close to verbal exchange in society, and follows certain of the constitutive and regulative rules of extra-dramatic conversation. The equation, however, cannot be taken very far. The drama presents what is very much a 'pure' model of social intercourse, and the dialogue bears a very limited resemblance to what actually takes place in 'everyday' linguistic encounters (Elam, 1980: 178 en Lasso Osorio, 2013: 32-33)²⁸.

También Fernández Rodríguez (1995: 41) hace referencia a la oralidad presente en los textos dramáticos y destaca la importancia de que el traductor tenga en cuenta esta falsa oralidad como un factor determinante a la hora de realizar la traducción.

²⁸ En su articulación "pragmática" como modo de interacción vinculada al contexto, el discurso dramático se acerca al intercambio verbal en la sociedad, y sigue ciertas reglas constitutivas y reguladoras de la conversación extra-dramática. Sin embargo, la ecuación no va mucho más allá. El drama presenta lo que es un modelo "puro" de relación social, y el dialogo tiene una semejanza muy limitada con lo que realmente ocurre en los encuentros lingüísticos "cotidianos" (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

Refiriéndose a la obra teatral el traductor ha de tener claro que es un discurso pensado para oírlo; se escribe, pues, para ser «hablado», no en el sentido de un verdadero lenguaje hablado como el caso de una conversación sino como una subcategoría de la forma escrita.

Este mismo autor menciona las palabras de Vreck (1990), que resultan de gran interés para los estudios de la oralidad en los textos dramáticos: «Le dialogue de théâtre est une langue qui se donne des airs d'oralité en accentuant certains des traits qu'elle emprunte à la langue orale, la part de l'implicite ou de la répétition par exemple»²⁹ (Vreck 1990: 93, citado por Fernandez Rodriguez, 1995: 41). En esta afirmación, Vreck ya adelanta algunos rasgos de oralidad, tales como los implícitos y las repeticiones, presentes en los textos dramáticos.

Snell-Hornby (1984), por su parte, estudia la oralidad del texto dramático y cómo esta afecta al trabajo del traductor. La autora destaca que el traductor debe tener en cuenta dos niveles de comunicación principales en el texto dramático: por un lado, la comunicación interna, que es la que se corresponde con el texto dramático y que se caracteriza por tratar de imitar la oralidad de las conversaciones cotidianas; por otro lado, la comunicación externa, que se corresponde con el texto teatral, el texto de la representación. Para esta autora, dicho texto es un texto literario que se transmite de manera oral al público que asiste a la representación.

A menudo, los estudios sobre oralidad en los textos dramáticos equiparan el concepto de oralidad al de pronunciabilidad. Esta idea está relacionada con otra de las características del texto dramático que ya se había explicado anteriormente: la inmediatez. Este planteamiento mantiene que el texto dramático está pensado para ser representado y transmitido de manera oral en un escenario, por lo que el receptor debe comprender el texto en el mismo momento de la representación, de manera que el actor debe ser capaz de pronunciar dicho texto con facilidad. En estos estudios los conceptos de oralidad y pronunciabilidad suelen ser la traducción de lo que se denomina *speakability*. «Apuntaba que en muchos casos se habla de *speakability* para referirse a la peculiar oralidad del texto dramático, a la necesidad de producir un texto que favorezca la comprensión inmediata y que, en principio, sea fácil de pronunciar» (Espasa, 2009: 96).

²⁹ El diálogo teatral es una lengua que produce una apariencia de oralidad que acentúa (que presume de oralidad acentuando) algunas de las características que toma prestadas de la lengua oral, como las partes implícitas o las repeticiones (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

El investigador Pavel Drábek (2009: 7) se centra en el estudio de la oralidad y la pronunciabilidad, equiparando completamente estos dos conceptos y haciendo hincapié en que el traductor preste la atención necesaria a la pronunciabilidad de un texto dramático cuando realiza una traducción.

Pronounceability or speakability. In its consequences this criterion coincides with euphony and colour of a translation, and often goes against them. A difficult pronunciation of a concrete place may be used as a dramatic tool approximating wordplay. It is remarkable that even many modern translators take little heed of pronunciation³⁰.

Aaltonen (2000), por su parte, ha sido una de las investigadoras que más ha indagado sobre la oralidad y la pronunciabilidad del texto dramático. Espasa (2009: 97) explica «así, como nos recuerda Sirkku Aaltonen, no hay que confundir la oralidad con la simplicidad. Los textos teatrales no tienen por qué ser sencillos ni fáciles de pronunciar». Aaltonen (2000), citado por Currás-Morales y Candel-Morales (2011: 42-43), comenta que «la traducción deberá escribirse con un lenguaje fluido porque el texto teatral imita al lenguaje hablado, si bien esta fluidez no es tal y como la entendemos en un texto escrito». Resulta interesante esta aclaración de Aaltonen en la que refleja que el texto dramático debe ser fluido para que pueda ser representado en un escenario, pero eso no significa que deba ser especialmente sencillo o que su traducción deba serlo.

En su obra, *Time-sharing on the stage* (2000), Aaltonen reflexiona sobre algunos términos como: *performability*, *playability* o *speakability*, los cuales sirven como estrategias al traductor de textos dramáticos para fundamentar su trabajo. Es decir, el traductor se apoya en estos conceptos como finalidad de su traducción (traducción destinada a la representación) y de esa manera justifica sus desviaciones del texto original.

The persistence of concepts such as speakability, playability and performability can be read as generalised descriptions of translation strategies in the theatre which are seen to set them apart from the dominant view in the literary system of how translations should relate to their source text»³¹ (Aaltonen, 2000: 43).

³⁰ Pronunciabilidad u oralidad. En sus consecuencias este criterio coincide con la eufonía y el color de una traducción, y a menudo va contra ellas. Una pronunciación difícil de un lugar concreto se puede utilizar como una herramienta dramática que se aproxima a un juego de palabras. Resulta notable que incluso muchos traductores modernos prestan poca atención a la pronunciación (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

³¹ La persistencia de conceptos como pronunciabilidad y representabilidad se puede interpretar como descripciones generalizadas de las estrategias de traducción en el teatro que se consideran diferentes de la visión dominante en el sistema literario de cómo se deben relacionar las traducciones con sus textos fuente (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

Para finalizar este repaso de los estudios de la oralidad en relación con la pronunciabilidad cabe destacar las aportaciones de Johnston (2004), para quien «en la traducción, desde la perspectiva de lo que es pronunciable, se debe procurar el equilibrio entre la oralidad —cotidiana— y la extrañeza de los textos teatrales» (Johnston, 2004: 35). Además, Johnston avisa al traductor, al igual que lo hacía Aaltonen, del riesgo de banalizar el texto si se sacrifica demasiado la traducción en virtud de lo que se puede considerar como pronunciable, con el fin de mejorar la comprensión del público.

3.3. Oralidad y coloquialidad

Retomando la cita de Brumme (2008) expuesta en el epígrafe anterior en la que la autora pone de manifiesto el peligro de concebir la oralidad propia del diálogo teatral como una mimesis de la conversación diaria, resulta imprescindible hacer una aclaración sobre este tema.

Buena parte de los especialistas en el ámbito de la oralidad coinciden en señalar que para transmitir una impresión de oralidad en las obras literarias hay que integrar en el texto algunos elementos considerados prototípicamente de lo oral. Muchos estudiosos atienden sobre todo a los aspectos relacionados con lo coloquial y, por consiguiente, con la inmediatez comunicativa (Cierlica, 2016: 78).

Los términos oralidad y coloquialidad a menudo se ven relacionados en los estudios sobre oralidad (Cierlica, 2016), en los que se entiende la oralidad como un registro informal y espontáneo, que se plasma a través de ciertos mecanismos lingüísticos en el texto escrito. Esta perspectiva es la que defiende también Akrobou (2007: 3): «entendemos por oralidad no la forma trivial de comunicación oral, sino, más bien, una técnica narrativa que traslada los recursos del lenguaje oral al discurso literario».

Para Cierlica (2016: 80-92) este planteamiento tiene su origen en el *continuum* inmediatez-distancia comunicativa de Koch y Oesterreicher (1996, 2004, 2007) anteriormente mencionado (cfr. 3.1. Aspectos generales de la oralidad):

Aquí está el punto crucial: Oesterreicher asocia la inmediatez comunicativa con lo oral y la distancia con lo escrito, por lo que sitúa la conversación familiar en el extremo oral del

continuo y el código jurídico en el escrito. Como ya se ha dicho anteriormente, tal supuesto puede distorsionar en cierto modo el concepto sobre ambas modalidades ya que induce a asociar características de un tipo de discurso a una modalidad determinada. Prueba de ello son las palabras de Oesterreicher quien, en el mismo artículo, señala que «lo hablado, o la inmediatez comunicativa, presenta una afinidad con la realización fónica pasajera y lo escrito, o la distancia comunicativa, a su vez con la realización gráfica perdurable (Cierlica, 2016: 86).

Como la propia Cerlica explica, el *continuum* inmediatez-distancia comunicativa de Koch y Oesterreicher puede llevar a la confusión entre modalidades (oral y escrita) y registros (formal e informal). En este caso, se tiende a asociar el polo de la inmediatez comunicativa con la oralidad y con un registro coloquial (conversación familiar) y el polo de la distancia comunicativa con la escrituralidad y con un registro formal (código jurídico, por ejemplo). Añade también que la fugacidad de una conversación no implica que en ella se emplee un registro coloquial ni que un texto escrito, dado su carácter perdurable en el tiempo, sea garantía de un registro formal (Cierlica, 2016: 86-87). «No todo intento de mímesis conversacional ha de representar el ámbito de la inmediatez comunicativa, ya que es posible conseguir la verosimilitud conversacional recreando tanto una conversación coloquial como una formal» (Cierlica, 2016: 79). Para sustentar esta aclaración, la autora recurre a un ejemplo proporcionado por Rey Quesada (2014: 79):

Una novela que introduzca el diálogo entre un aspirante a un puesto de trabajo y el jefe de la empresa no tiene por qué aspirar a recrear la coloquialidad conversacional. Por tanto, la presencia de rasgos coloquiales en un diálogo no depende solo de la pericia del autor para plasmarlos elaboradamente, sino que también depende de la situación comunicativa que se recree.

En lo que respecta a esta tesis doctoral, los textos dramáticos que forman nuestro corpus describen situaciones comunicativas informales, lo que implica que recurran en buena medida a un registro bastante coloquial, como se puede apreciar en el apartado dedicado a la presentación del corpus. A pesar de que en el caso de esta investigación los textos presentan un registro coloquial, esta correspondencia entre oralidad y coloquialidad no tiene por qué articularse siempre de esta manera.

4. RASGOS DE LA ORALIDAD FINGIDA Y SU TRATAMIENTO EN TRADUCCIÓN

Una vez que se ha delimitado el concepto de oralidad, a continuación vamos a abordar la oralidad fingida en el campo de la traducción mediante el repaso de una serie de estudios que tratan de analizar la traducción de determinados rasgos de la oralidad fingida. Los criterios de selección que se han seguido para recopilar dichos estudios han sido los siguientes:

- estudios que aborden la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos escritos, es decir, tanto en textos dramáticos como en otras tipologías textuales;
- estudios que aborden la traducción de rasgos de oralidad fingida en la misma combinación lingüística que se estudia en esta tesis doctoral (español – italiano – inglés) o en otras combinaciones distintas.

Con el fin de presentar esta revisión bibliográfica de forma clara y ordenada, se van a agrupar dichos estudios en tres epígrafes distintos: *4.1. Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comic y canciones*, *4.2. Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales* y *4.3. Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*. En cada uno de estos epígrafes se van a exponer los estudios partiendo desde la combinación lingüística más distante a la de esta tesis doctoral hasta la más próxima. A pesar de esta diversidad en cuanto a tipos de textos y lenguas, todos ellos servirán de base para establecer una tipología propia de los rasgos de la oralidad fingida de los textos dramáticos, uno de los objetivos principales de esta tesis doctoral, dado que los rasgos de oralidad detectados por los autores a menudo no son exclusivos ni de un tipo de texto, ni de una lengua, sino que se refieren a la oralidad en su conjunto.

4.1. Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones

Cabe señalar, en primer lugar, que se trata de formas poliédricas, formas que se sirven de diferentes mecanismos para manifestarse: determinadas elecciones léxicas (procedentes de registros coloquiales o vulgares mayoritariamente), trasgresiones sintácticas o léxicas, diferentes representaciones escritas de rasgos paralingüísticos (Payrató, 1997), ciertas elecciones gramaticales y estilísticas como: formas pertenecientes a un determinado dialecto temporal (...), o a un determinado dialecto geográfico, etc. (García de Toro, 2004: 116).

García de Toro (2004: 116) ya adelanta la complejidad que supone establecer una clasificación de los rasgos de la oralidad empleados en textos escritos, dada la gran variedad de formas en las que se pueden presentar. A este problema sobre la heterogeneidad de los rasgos de la oralidad, la autora añade además que «la dificultad está tanto en determinar la función que cumplen en el texto original (Nord, 1997), como en conseguir un equivalente en la otra lengua, o incluso en conseguir una carga expresiva similar en la lengua término» (García de Toro, 2004: 116). De esta manera, vemos algunos de los problemas de traducción que generan estos rasgos: variedad de formas, identificación, búsqueda de un equivalente funcional, etc.

En su artículo, García de Toro afirma que los dos tipos de traducción en los que más se han estudiado las marcas de oralidad son la audiovisual y la literaria y que en ambos casos se tiende a la estandarización del texto traducido con respecto al original (Goris, 1993 y García de Toro, 2000). En su estudio sobre la traducción de las marcas de oralidad en el texto literario (García de Toro, 2000: 161-172, en García de Toro, 2004: 117), la autora destaca la desaparición de las siguientes marcas de oralidad en los fragmentos dialogados de las traducciones: incorrecciones de pronunciación o de sintaxis, elipsis, pausas, vacilaciones, frases inacabadas, redundancias, etc. Según esta autora, la desaparición de estas marcas de oralidad fingida se debe a:

Y ello se debe, entre otras razones, a que si no se estandarizasen los rasgos del oral real, el texto se convertiría en un producto de difícil lectura. Es raro, por ejemplo, el uso de frases inacabadas, redundancias, vacilaciones o muletillas, tan frecuentes en una conversación oral, aunque no es tan raro el uso de elementos léxicos o sintácticos que trasgreden el estándar (García de Toro, 2004: 117).

En su artículo posterior, García de Toro (2004: 118-122) analiza con bastante detenimiento la traducción de otras marcas de oralidad tales como:

- interjecciones
- comillas
- cursiva y
- trasgresiones del estándar (a nivel sintáctico y a nivel léxico)

Con respecto a las interjecciones, la autora explica que suponen muchos problemas para el traductor «puesto que pueden adoptar diferentes formas para la expresión de una misma sensación, o para la expresión de una situación idéntica, en distintos autores y

textos, e incluso en un mismo texto» (García de Toro, 2004: 118). Esta gran variabilidad dificulta la labor del traductor a la hora de encontrar una interjección equivalente en la lengua meta, ya que muchas de ellas no aparecen en los diccionarios, al tratarse de creaciones propias de un autor. En estos casos, esta investigadora sugiere al traductor seguir las siguientes pautas:

Ante este problema, el traductor, y el estudiante en el período de formación, después de realizar en muchos casos una minuciosa comprobación documental para determinar cuál o cuáles son las formas equivalentes en la lengua de llegada, se ve obligado a buscar una solución inventando una forma también en la lengua de llegada, si ésta finalmente no aparece en los diccionarios y obras de consulta de la lengua de llegada. En estos casos, si el traductor opta por inventar una forma, suele intentar respetar la fonética de la lengua de llegada y sus características ortográficas (García de Toro, 2004: 118).

El siguiente rasgo de oralidad que trata esta autora es de carácter gráfico: se trata del uso de las comillas o la cursiva. En el caso de estas marcas gráficas, García del Toro (2004: 118-119) advierte de lo siguiente:

Las comillas, o la cursiva, tienen sin duda un carácter marcadamente polivalente, y ello se hace especialmente evidente en una traducción: pueden servir tanto para indicar un elemento foráneo, un elemento destacado, una cita en estilo directo, un recurso estilístico, una marca de ironía, etc., pero también para vehicular algunas de las marcas de la oralidad: una marca de trasgresión del estándar, una marca de coloquialidad, de argot, etc.

De nuevo se trata de una marca compleja y muy versátil. Puede representar muchos valores distintos en el texto y conlleva distintas implicaciones a la hora de traducir, lo que dificulta el trabajo del traductor. La autora propone dar solución a este problema de traducción de la siguiente forma:

Con todo ello, lo que observamos es que, de la misma manera que para las interjecciones se requería un minucioso proceso de comprobación documental, y por tanto el problema era básicamente textual y de estilo de trabajo (Hurtado, 2001: 288), en el caso de las comillas o la cursiva, la dificultad puede ser textual y contextual básicamente, por lo que el traductor se verá obligado a realizar un proceso de búsqueda de las redes contextuales presentes en esta marca gráfica y de las implicaciones derivadas de su uso (García de Toro, 2004: 119).

El último rasgo de oralidad que se presenta en este artículo es la traducción de la trasgresión del estándar. En cuanto a este último rasgo, García de Toro (2004: 119-120) afirma que se trata de un elemento que el traductor debe emplear con mucha cautela y que, en la mayoría de ocasiones, debe afectar elementos léxicos o sintácticos en lugar de

recursos como la elipsis, las vacilaciones, etc. Para explicar la trasgresión del estándar repasa en primer lugar la diferencia entre estándar/no estándar (Hatim y Mason, 1990: 42-43, en García de Toro, 2004: 119-120):

La distinción entre estándar/no estándar responde a una cuestión de prestigio. Son formas que responden al intento de acercamiento a los valores de determinado grupo o clase social, por lo que se trata de una categoría con claras implicaciones sociales. Por otra parte, la violación del estándar está muy relacionada con otras categorías como el dialecto geográfico, temporal, etc.

Se puede apreciar como la trasgresión del estándar, al igual que sucedía con la cursiva y las comillas, conlleva muchos problemas debido a la gran cantidad de implicaciones que arrastra (sociales, dialectales, temporales, etc.). Esto hace que el traductor no pueda seguir una única metodología a la hora de traducir dichas trasgresiones, sino que tenga que observar cada caso de forma individualizada, estudiar las implicaciones que conlleva cada trasgresión en particular y comprobar si existe algún tipo de equivalente en la lengua de llegada. Sobre la actuación del traductor ante las trasgresiones, García de Toro (2004: 120) concluye lo siguiente:

La trasgresión del estándar puede convertirse en un problema de traducción, en primer lugar, porque el traductor debe reconocer estas formas y las connotaciones asociadas a ellas, para poder buscar la solución más adecuada. Reconocerlas no implica, sin embargo, aislarlas y buscar un equivalente en la lengua de llegada, puesto que esta lengua puede no disponer de él. En este sentido, estos autores proponen que se refleje el estatus del usuario sin pretender establecer necesariamente equivalencias léxicas, y esto se puede conseguir, por ejemplo, mediante el uso no estándar de la gramática y de la sintaxis.

Finalmente, esta autora afirma que la traducción de la oralidad se puede entender como una suma de variables (García de Toro, 2004: 122-124): «la traducción de la oralidad es la imbricación de variables en un mismo elemento» (García de Toro, 2004: 122). Afirma que los rasgos de oralidad, aunque a priori parezcan elementos que se sitúan a nivel de la palabra, esconden una gran cantidad de implicaciones pragmáticas y semióticas. «Por ello, pensamos que la dificultad a la hora de traducirlo va a ser proporcional a la suma de las imbricaciones que lo conforman, o dicho de otro modo, a la suma de variables que entran en juego» (García de Toro, 2004: 123).

Teniendo esto en cuenta, resulta indispensable conocer las posibles implicaciones que conlleva cada rasgo de oralidad, lo que esta autora denomina «redes de relaciones connotativas» (García de Toro, 2004: 123). Para lograr este conocimiento recurre a una

adaptación del tradicional modelo de «sistematización de problemas de traducción a partir de las relaciones de cada elemento en su contexto de Hatim y Mason (1990)».

Tabla 4. La oralidad como problema de traducción (García de Toro, 2004: 123)

LA ORALIDAD (modo del discurso)		
Dimensión comunicativa	Dimensión pragmática	Dimensión semiótica
Dialectos / Registros	Coherencia	Intertextualidad
Dialecto geográfico---	Implicaturas	Macrosignos culturales
Campo	Máximas conversacionales	Microsignos culturales
Dialecto temporal-----	Actos de habla	
Tenor		
Dialecto social-----		
Modo		
Dialecto estándar / no estándar		
Idiolecto		
NIVEL TEXTUAL-CONTEXTUAL		

CONTEXTO

Se trata de resaltar los elementos de la oralidad, siguiendo un procedimiento gestáltico: en el centro del cuadro y en la posición superior situaríamos el problema, concreto, en este caso el de la oralidad y, en su órbita, algunas de las posibles relaciones que establece. El peso de cada una de estas relaciones, o de varias de ellas, nos llevará hacia una solución de traducción u otra. (...) Pensamos que, a partir de una concepción funcional de la traducción (Nord, 1991 y 1997), el traductor puede llegar a soluciones dinámicas para la traducción de los recursos de la oralidad adoptando técnicas diferentes como la generalización, la compensación, la adaptación a un dialecto social, la adaptación a un dialecto geográfico, la elisión, la amplificación, etc. (vid. Hurtado, 2001 o Marco, 2002 y 2004). Las redes de relaciones textuales-contextuales que establecen estos elementos llevarán al traductor hacia una solución u otra y concederá el peso a alguno de estos valores asociados (García de Toro, 2014: 123-124).

Como conclusión a este estudio sobre los rasgos de oralidad fingida y su traducción, García de Toro (2014: 124-125) resalta la importancia de conocer la red de relaciones entre los distintos rasgos de oralidad del texto en su contexto. Concibe la traducción de la oralidad como un problema con muchas implicaciones pragmáticas, semióticas y comunicativas. Propone como solución a este problema analizar pormenorizadamente estas relaciones de manera que se pueda llegar a una traducción que cumpla las mismas funciones que el texto original. Finalmente, también reconoce las limitaciones de su estudio al no poder proporcionar una tipología completa de mecanismos de representación de la oralidad ni de las tendencias de traducción que suelen seguir.

También Georgíeva Níkleva (2008: 217-218) estudia los rasgos propios del discurso oral plasmados en los textos escritos. En su artículo esta autora dedica un espacio a los códigos no verbales presentes en los enunciados orales (paralingüísticos, kinésicos y proxémicos) y su representación gráfica en los textos literarios. Con respecto a estos rasgos tan complejos de representar gráficamente, esta autora afirma que «En los textos escritos, estos elementos (paralingüísticos, kinésicos, proxémicos) solo son descritos mediante la explicación verbal o sugeridos a través de los signos de puntuación (de interrogación y admiración, por ejemplo) o por medios tipográficos (mayúscula, negrita, subrayado, cursiva)» (Georgíeva Níkleva, 2008: 217). Por desgracia, la autora no profundiza más sobre este tema, ni aporta ninguna clasificación de rasgos de la oralidad no verbales y su correspondiente representación gráfica.

Tras abordar los estudios de García de Toro (2014) y Georgíeva Níkleva (2008), de carácter más general y teórico, se van a exponer una serie de estudios recientes en los que se analizan los rasgos de oralidad extraídos de distintos textos concretos.

El primero de estos estudios es el de Alsina Keith (2010), quien analiza cómo se han traducido algunas de las marcas de oralidad presentes en la novela latina *El Satiricón* (1482) escrita por Petronio. Para ello, somete a análisis varias traducciones de la obra al español: *El Satiricón* (1968), traducida por Manuel C. Díaz y Díaz, *El Satiricón* (1978), traducida por Lisandro Rubio Fernández y *El festín de Trispudientillo* (2007), traducida por Marta Sampietro Lara y Matías López López, que contiene un fragmento de *El Satiricón*.

En su artículo, Alsina Keith (2010: 5-6) destaca los siguientes rasgos de oralidad:

- Interjecciones, repeticiones y exclamaciones: «Pretenden reflejar la expresividad y espontaneidad propias del habla oral» (Alsina Keith, 2010: 6).
- Expresiones fijadas (principalmente locuciones verbales y adjetivas con carácter coloquial, vulgar o incluso grosero): «Confieren gran expresividad al habla de los personajes» (Alsina Keith, 2010: 6). «Este tipo de expresiones son las que más contribuyen a dar fuerza, viveza y colorido al lenguaje usado en la obra, aunque también su densidad es seguramente bastante superior a la que presentarían en una conversación auténtica» (Alsina Keith, 2010: 10).
- Refranes y expresiones proverbiales.

- Metáforas, comparaciones e hipérboles: «Aportan una apariencia de espontaneidad, además de expresividad, al discurso de los personajes» (Alsina Keith, 2010: 6).

Tras analizar las tres traducciones de *El Satiricón*, Alsina Keith (2010: 17) afirma que todos los traductores han tratado de mantener en mayor o menor medida el grado de oralidad y espontaneidad tan característico de esta obra. Sin embargo, es obvio que con un corpus de traducción tan reducido no se puede generalizar sobre las técnicas de traducción empleadas para traducir los rasgos de oralidad presentes en las tres traducciones.

Coinciden en la voluntad de reproducir lo que podemos llamar coloquialidad, expresividad u oralidad del original, en definitiva, su estilo, aunque esta voluntad es más marcada en Díaz y en el tándem Sampietro-López. También coinciden en reproducir, por lo general, los tipos de elementos utilizados en latín para fingir la oralidad, es decir: interjecciones y exclamaciones, algo de léxico coloquial, un alto número de expresiones fijadas, frases proverbiales y un grupo de recursos expresivos formado por metáforas, símiles e hipérboles (Alsina Keith, 2010: 17).

Otro trabajo bastante similar al de Alsina Keith (2010) es el de Vleja (2010), centrado en rasgos de oralidad presentes en la novela rumana *Popa Tanda* (1874), de Ioan Slavici, y su traducción al castellano, *El cura cháchara* (1983), a cargo de la traductora María Elena Răvoianu. Vleja detecta una serie de rasgos que tratan de simular el discurso oral en esta obra en concreto (Vleja, 2010: 32-36):

- Monólogo: Slavici trata de captar la atención del lector a través de la polifonía de este tipo de recurso. Como Vleja (2010: 32) explica «este modo de escritura facilita la impresión de oralidad». En la traducción de esta obra se mantiene este monólogo creando el mismo efecto en español, aunque, según destaca Vleja (2010: 32), algunas de las formas verbales empleadas en este monólogo son bastante coloquiales en rumano, mientras que en su traducción al español son neutras.
- Discurso indirecto libre: «Al “hablar” de este modo, los personajes se caracterizan, revelan su personalidad y temperamento de manera absolutamente precisa» (Vleja, 2010: 34). Vleja (2010: 33) explica las funciones del discurso indirecto libre en el texto original:

- para expresar cierta distancia hacia los personajes, a la hora de formular sus palabras o pensamientos,
- para reproducir diálogos con gran concisión y al mismo tiempo con realismo y viveza,
- para presentar a diversos personajes como más discretos, menos directos que otros que se expresan con discurso directo,
- para narrar los pensamientos de los personajes con los que más se identifica el autor, sin mezclarlos con su punto de vista. El narrador se expresa mediante el DIL, recurso que le permite mantenerse a cierta distancia y crear una sensación de objetividad (Vleja, 2010: 33-34).

Para Vleja, el discurso indirecto libre se reproduce de manera muy similar en rumano y en español, por lo que la traducción española recrea este efecto adecuadamente. Ambos textos se valen principalmente de los siguientes recursos para recrear el discurso indirecto libre:

Sintaxis parecida con turnos interrogativos y exclamativos semejantes. Incluso los puntos suspensivos se revelan en ambos textos chocantes, como si se esperara una reacción por parte del lector. Se observa asimismo otro fenómeno típico de esta frase exclamativa: la necesidad de dejar en el aire una frase cuyo efecto es la creación de complicidad entre autor y lectores a través de los puntos suspensivos (Vleja, 2010: 34).

Tras el discurso indirecto libre, Vleja continúa con su enumeración de los rasgos de oralidad presentes en su obra objeto de estudio:

- Preguntas retóricas: su función principal «es causar mayor entendimiento por el impacto realizado y afirmar con mayor énfasis la respuesta contenida o sugerida en la misma pregunta. En otros casos se trata de ausencia o imposibilidad de respuesta» (Vleja, 2010: 35). En los ejemplos de traducción que proporciona sobre el uso de las preguntas retóricas se puede observar como todas ellas se han mantenido también en su traducción al español.
- Acumulación de signos de puntuación, admiración e interrogación: se emplean para reproducir con mayor exactitud el tono con el que un personaje se expresa y proporciona un ejemplo en el que se hace uso de la interrogación, tanto en el texto original rumano, como en la traducción al español, para expresar un matiz de indignación por parte de uno de los personajes Vleja (2010, 35-36).
- Interjecciones: «Potencian la impresión de inmediatez» (Vleja, 2010: 36), lo que favorece la oralidad textual. Este autor propone un ejemplo de traducción de la conjunción rumana *iată* (traducida como *he aquí*) que puede expresar distintas funciones: espacial, temporal, referencial, emocional y afectiva.

Como conclusión a este estudio, resultan de interés algunas de las reflexiones finales que hace Vleja (2010: 37) con respecto a la traducción de los rasgos de la oralidad. En primer lugar, destaca la importancia de que el traductor conozca los modelos de lengua con los que trabaja, así como la intención del autor del texto original, de manera que pueda servirse de las estrategias necesarias para recrear esta misma intención en la lengua meta. Otra dificultad importante que subraya es «(con)fundir los rasgos generales de la oralidad y la espontaneidad oral, por una parte, con los rasgos específicos del rumano oral espontáneo, por otra» (Vleja, 2010: 37). Aunque este estudio se refiere a la lengua rumana, este problema se podría trasladar a la presente tesis doctoral al tratar los rasgos específicos del español, italiano o inglés oral espontáneo.

El siguiente estudio que vamos a repasar trata la traducción de los rasgos de oralidad en español e italiano, una de las combinaciones lingüísticas consideradas en esta tesis doctoral, en la novela y el cómic.

Nos referimos a un trabajo de Brandimonte (2012) en el que el autor emplea como corpus los diálogos de cinco novelas y dos libros de cómics. Las novelas que conforman el corpus son: la española *El disputado voto del señor Cayo* (1978) de Miguel Delibes y su traducción *Per chi voterà il signor Cayo* y las italianas *Tre metri sopra il cielo*, *Ho voglia di te*, *Scusa ma ti chiamo amore* y *Scusa ma ti voglio sposare*, todas ellas escritas por Federico Moccia, traducidas como: *A tres metros sobre el cielo*, *Tengo ganas de ti*, *Perdona si te llamo amor* y *Perdona pero me quiero casar*, respectivamente. Los cómics son: *Mujeres alteradas 1*, *Mujeres alteradas 2*, *Superadas* y *Curvas peligrosas*, de la autora argentina Maitena Burundarena, y sus respectivas traducciones al italiano *Donne a fior di nervi*, *Vite smagliate*; *Donne a fior di nervi 2*; *Le Superate* y *Curve pericolose*.³²

En relación a los diálogos y la oralidad fingida, Brandimonte (2012: 65-66) afirma lo siguiente:

A través de este recurso literario, los autores tienden a reproducir con el máximo cuidado los elementos de la conversación real para conferirle al texto un sabor de realismo auténtico, creando una situación verosímil de comunicación. Sin embargo, diálogo real y diálogo ficticio nunca llegarán a superponerse, puesto que se suelen emplear sólo algunos

³² El autor de este estudio no especifica la edición de los textos con los que ha trabajado, salvo en el caso de *El disputado voto del señor Cayo* (1978) de Miguel Delibes.

recursos lingüísticos propios del habla espontánea, como se podrá apreciar en el siguiente apartado. (...) Como se mencionaba anteriormente, los autores elaboran sus diálogos recurriendo sólo a algunos rasgos del habla espontánea, en busca de un equilibrio entre escritura y lenguaje oral, con el fin de conferirle al texto una pretendida verosimilitud. La imitación del registro oral espontáneo supone que los personajes deben satisfacer, en cada situación comunicativa, las expectativas de los lectores para que éstos perciban los diálogos como reales, creíbles y auténticos. El grado de planificación y de espontaneidad del discurso dialógico prefabricado suele tener en cuenta la recreación de las principales características privilegiando la expresividad, la afectividad, la intencionalidad, la precisión, donde cada elemento aporta un nuevo matiz y evitando estructuras innecesarias con el fin de facilitar la interpretación del texto.

Las marcas de oralidad que Brandimonte (2012: 66) destaca en los diálogos del corpus que emplea en su estudio son las siguientes:

- Apelativos, vocativos.
- Interjecciones, locuciones interjectivas, onomatopeyas.
- Conectores fáticos (imperativos sensoriales, verbos de percepción, formas interrogativas al final del enunciado).
- Conectores metadiscursivos.
- Creación léxica: sufijación, prefijación, acortamientos.
- Léxico coloquial, jerga juvenil, vulgarismos, fraseologismos (modismos, frases hechas, proverbios, fórmulas rutinarias), repetición léxica.
- Marcas dialectales.
- Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales.

Como se puede apreciar, algunas de estas marcas de oralidad ya han aparecido en los estudios comentados anteriormente, lo que permite observar que hay algunos rasgos recurrentes para plasmar la oralidad en textos escritos. Brandimonte únicamente estudia la traducción de los siguientes rasgos de oralidad: apelativos y vocativos fáticos de control de contacto, interjecciones y enfocadores de alteridad y conectores metadiscursivos.

- Apelativos y vocativos fáticos de control de contacto: son más habituales entre los jóvenes que en otros grupos de población, según Brandimonte (2012: 67), afirmación que justifica mediante las palabras de Herrero (2002: 89), citado por Brandimonte (2012: 67), «la general inseguridad, que caracteriza la etapa entre la niñez y la madurez, lleva a los jóvenes hispanohablantes a tomar la palabra, en ocasiones, sin saber qué decir, y acuden a los vocativos». Brandimonte (2012:

67) destaca como vocativos fáticos más comunes en español los siguientes: *hombre, mujer, hijo/a, tío/a, tronco/a, chaval/a y macho/a*. El autor no considera que las traducciones propuestas por los diccionarios bilingües para estos vocativos fáticos sean adecuadas, dado que no tienen en cuenta sus funciones pragmáticas. «Esta situación ha comportado que los traductores hayan dado hasta ahora soluciones subjetivas y necesariamente arbitrarias, cuyos resultados siguen siendo poco convincentes» (Brandimonte, 2012: 68).

Tras recabar los datos sobre la traducción de estos vocativos, afirma que en la traducción del español al italiano de la obra de Delibes se produce una omisión del 60 % de los casos en los que aparece el vocativo *macho*, considerado el más complejo de traducir, y el resto de los vocativos que aparecen se omiten en un 50 % de los casos. Para el 50 % de vocativos que sí se mantienen en la traducción italiana se recurre a la técnica de la generalización en la gran mayoría de ocasiones escogiendo como traducción más usual *ragazzo*.

En el caso de las obras de Federico Moccia, Brandimonte (2012: 69-70) concluye que, aunque se trata de conversaciones juveniles, la traducción al español no hace uso de los distintos vocativos de la lengua española, sino que en la mayoría de ocasiones se opta por traducir el vocativo como *chico/a* y, como segunda opción, se escoge *muchacho/a*. De nuevo se produce una generalización en el texto traducido.

Finalmente, en lo que respecta a la traducción de los cómic de Maitena, los personajes que aparecen en ellos no son adolescentes, sino que se trata de adultos y, en consecuencia, este tipo de vocativos no son tan habituales. Como destaca Brandimonte (2012: 70-71), son más habituales «los hipocorísticos, acortamientos léxicos, la sufijación y los llamados vocativos cariñosos». El autor se centra en la traducción de este último grupo, para los que la traducción resulta algo más sencilla, en su opinión, puesto que no han perdido tanto su significado como los vocativos expuestos anteriormente (menor proceso de desemantización). No obstante, se observa una variedad mucho mayor en el texto original en español y una generalización en la traducción italiana, optando en la mayoría de ocasiones por la traducción de los distintos vocativos como *tesoro* (y algunas variantes como *tesoruccio*) y como segunda opción *amore* (y algunas variantes como *amore mio*, etc.).

A la luz de todo lo expuesto, la dificultad de encontrar un equivalente deriva principalmente del proceso de desemantización que han sufrido estos términos en el coloquio, convirtiéndose en muletillas conversacionales. Esta consideración justifica en parte su posible omisión en el texto de llegada, aunque siempre se produciría cierta pérdida inherente a la complicidad y familiaridad que su uso comporta. En este sentido, sería recomendable optar por una equivalencia funcional más que semántica y fijar la mirada hacia los diferentes recursos apelativos-fáticos de que disponga la lengua (Brandimonte, 2012: 69).

- Interjecciones: Brandimonte (2012: 71-74) se centra en la traducción de determinadas interjecciones en el cómic de Maitena y en las novelas de Moccia, pero no en la obra de Delibes, destacando la dificultad que suponen las interjecciones para el traductor, especialmente en lenguas tan afines como son el español y el italiano:

Pese a la aparente similitud de las dos lenguas, el estudio contrastivo de estos elementos lingüísticos desvela interesantes discrepancias causadas por su idiomática. Relativamente a las interjecciones propias, el español y el italiano muestran cierta correspondencia, tanto semántico-pragmática como morfológica; sin embargo, tales correspondencias no llegan a cubrir todo el espectro semántico, puesto que, frecuentemente, desarrollan una función pragmática peculiar (Brandimonte, 2012: 71).

En su artículo se centra en la traducción de la interjección española *ay* con función de admiración y sorpresa positiva y la traducción de la interjección italiana *oh* con función conativo-fática. Con respecto a la traducción de la interjección *ay*, Brandimonte (2012: 71) explica que es especialmente compleja debido a su parecido con las interjecciones italianas *ahi*, *ahia* y *ahio*. Sin embargo, con estas interjecciones italianas solo tiene en común parte de su significado relativo al dolor físico, pero no manifiesta una reacción positiva, como en el caso de la interjección *ay* española. A través de los cómics de Maitena, Brandimonte (2012: 71-72) expone algunos ejemplos de traducción de la interjección *ay* en los que, a su parecer, no se transmite el matiz positivo de la misma. El autor propone como solución a la traducción del *ay* la interjección italiana *uh* «que suele asociarse a manifestaciones de estupor unido a placer» (Brandimonte, 2012: 72). En lo que respecta a la traducción de la interjección italiana *oh* en las obras de Moccia, Brandimonte (2012: 73-74) presenta algunos ejemplos en los que se ha traducido de forma literal, otros en los que se omite y, finalmente, otros en los que se traduce con otra interjección. Para los casos de traducción literal, Brandimonte explica que se trata probablemente de la peor

técnica de traducción, no solo porque no se cumple la función fática de contacto de la interjección italiana, sino también porque dota de cierta extrañeza al texto traducido al emplear la interjección española *oh* en contextos en los que normalmente no se emplearía. Sobre los casos de omisión, Brandimonte explica que no es necesariamente la peor técnica de traducción, ya que al menos no se altera el sentido de la frase original, como sucedía con la traducción literal. Sin embargo, sí admite que se produce una pérdida para el lector español y que, además, juega en contra de la oralidad fingida del texto. Finalmente, la traducción de la interjección italiana *oh* por otras interjecciones españolas es para Brandimonte la mejor opción, ya que en la mayoría de los cinco ejemplos que presenta, el traductor respeta la función fática de dicha conjunción. Para lograr esta equivalencia el traductor opta en la mayoría de ocasiones por el marcador discursivo *oye* y la interjección *eh*. Desafortunadamente, es mucho más habitual la omisión o la traducción literal que esta última técnica en la que se emplea una interjección distinta que cumpla la misma función pragmática en el texto traducido.

- Enfocadores de alteridad y conectores metadiscursivos: en el caso de la traducción del español al italiano de estos marcadores discursivos en la obra de Delibes y en los cómics de Maitena, se cumple en gran medida con la función pragmática que ejercen dichos marcadores en el texto en lengua origen. Por el contrario, en la traducción de los conectores del italiano al español en las obras de Moccia, se realiza una traducción literal en casi todos los casos. En este segundo caso destaca la traducción de algunas interjecciones italianas mediante el uso de marcadores discursivos españoles, entre los que destaca el caso de la interjección italiana *eh* traducida como *oye* en español.

También en este caso, la afinidad de las dos lenguas puede dar lugar a traducciones poco pertinentes bajo la influencia de una solución literal. El análisis contrastivo demuestra que la parcial dessemantización de los conectores favorece la intercambiabilidad de los mismos en el proceso de traducción, donde se prima el aspecto funcional sin afectar seriamente el aspecto semántico (Brandimonte, 2012: 74).

Como colofón a su artículo, Brandimonte (2012: 76-77) concluye que la traducción de estos tipos de textos con fuertes características situacionales y culturales y que tratan

de reproducir la oralidad cotidiana necesita un análisis pormenorizado que se centre en los aspectos pragmaticolingüísticos del texto de partida y trate de reflejarlos en el texto meta.

Otro estudio bastante similar es el llevado a cabo por Morillas (2016). Esta autora también se adentra en el estudio de la traducción al español de los rasgos de la oralidad en una novela italiana. En este caso se trata de *La briscola in cinque* de Marco Malvaldi (2007) y su traducción al español *La brisca de cinco* (2012), traducida por Juan Carlos Gentile Vitale. Esta autora clasifica en cuatro grandes grupos los rasgos de oralidad presentes en la obra: cuestión de sintaxis, cuestión de expresividad, cuestión de enciclopedia sentimental, cuestión de carácter (Morillas, 2016: 60-71).

– Cuestión de sintaxis

- Monólogos interiores: «Establece una relación de empatía con los hechos que se narran, pues quien lee tiene la posibilidad de conocer de primera mano los pensamientos del protagonista, de sintonizar con ellos» (Morillas, 2016: 61). El uso de monólogos es un rasgo compartido con el estudio de Vleja (2010) expuesto anteriormente.
- Narrador omnisciente: pretende dotar al discurso de mayor subjetividad y «establecer con los lectores y las lectoras una relación de complicidad y camaradería» (Morillas, 2016: 61).
- Anáforas
- Repeticiones
- Oraciones yuxtapuestas y coordinadas
- Comparación por exageración: «Típica también del lenguaje dialogado» (Morillas, 2016: 61).
- Signos de puntuación
- Marcadores discursivos (*insomma*)
- Esquemas sintácticos propios de la coloquialidad
- Uso del dialecto (livornés): «El uso del dialecto como catalizador y filtro del lenguaje malsonante es muy común. El dialecto, entre otras cosas, sirve para atenuar la carga disfémica de determinados enunciados: posee una función eufemística» (Morillas, 2016: 65). Esta autora explica que las novelas negras pretenden recrear con fidelidad la vida real, por lo que es muy común el uso de rasgos dialectales (sintácticos y lexicales) que

contribuyan a configurar el estrato social de los personajes. En consecuencia, dada la dificultad de traducir rasgos dialectales a otra lengua, gran parte de estos rasgos dialectales se traducen como si se tratara de rasgos diastráticos. De esta manera, se puede mantener dicha caracterización social de los personajes (Morillas, 2016: 66).

Sobre la traducción de estos elementos, Morillas no proporciona una explicación para cada uno de ellos, sino que afirma lo siguiente:

O dicho de otro modo, y es la reflexión que quería hacer con este primer ejemplo, lo que hay que traducir no son estructuras, ni elementos aislados, lo que hay que traducir es un clima, un ambiente verbal, si se me permite la expresión (Morillas, 2016: 63).

- Cuestión de expresividad: Morillas (2016: 63) desarrolla el concepto de «extrañamiento familiarizador», entendido como el periodo de adaptación por parte del lector al idiolecto concreto de un determinado personaje, con el fin de familiarizarse con él y lograr identificarlo por su modo de comunicarse. Tras esta breve aclaración, la autora se centra en el idiolecto de uno de los personajes de *La briscola in cinque*, Ampelio, jubilado que emplea un lenguaje bastante soez. Morillas (2016: 65) expone como ejemplo de traducción la habitual expresión italiana *cazzi miei* (traducida en la obra como *problema mío*). Al igual que sucede en inglés con *fucking*, se trata de expresiones muy comunes que se utilizan como intensificadores más que como términos malsonantes.

La cristalización de este tipo de expresiones, muy utilizadas en el lenguaje cotidiano, disminuye la percepción por parte de quien la utilice o la oiga del término mal sonante, a la vez que determina su traducción que, aunque rebaje el nivel expresivo, sí que suele corresponderse con la frecuencia de uso de una y otra fórmula en uno y otro idioma (Morillas, 2016: 65).

En lo que respecta a la traducción que se proporciona de esta expresión italiana, aunque correcta en lo que se refiere al significado semántico, considera que debería tener un matiz más vulgar. Siendo conscientes de la caracterización del personaje que emplea dicha expresión, propone como traducción *qué coño le importará* (Morillas, 2016: 65).

- Cuestión de enciclopedia sentimental: Morillas (2016: 67) trata de explicar la dificultad que supone para el traductor trasladar las experiencias comunes que comparten los personajes y que se puede considerar que un lector de otra lengua no conoce. Esta es una característica que se relaciona en gran medida con los rasgos dialectales. La razón es que, en numerosas ocasiones, las experiencias compartidas por los personajes son elementos culturales propios de un determinado lugar y que resultan desconocidos para el lector de otra lengua. Morillas aclara que los elementos culturales no son exclusivos de la oralidad, pero sí son habituales en las conversaciones espontáneas entre un grupo de personas que se conocen y no comprender dicha información puede hacer que el lector se sienta desplazado.

En este sentido, la labor del traductor de *La brisca de cinco* ha sido procurar que ningún lector, que ninguna lectora, se quede fuera de la conversación. Pero cuando hay que explicar demasiados elementos es fácil que se pierda interés por lo que se narra, porque la conversación se interrumpe, de ahí que los escritores y las escritoras conscientes de que el mundo es a la vez grande y pequeño traten de dosificar los elementos demasiado idiosincráticos, y los traductores y las traductoras se preocupen de no introducir demasiadas notas a pie, aunque ningún editor o ninguna editora (ignoro si aquí es el caso) les haya dicho nada al respecto (Morillas, 2016: 67-68).

- Cuestión de carácter: reafirma la importancia de que el traductor conozca los mecanismos lingüísticos que tratan de representar o evocar la oralidad en un texto y traducir dichos mecanismos de manera que cumplan la misma función pragmática en el texto de llegada. En este caso entre los ejemplos que expone, resulta llamativa la traducción de la interjección *boia de'* (interjección livornesa enfática y malsonante) como *diablos* (Morillas, 2016: 70). Esta traducción no es una mimesis real de la oralidad, sino que se trata de una expresión típica del lenguaje literario oral.

La cuestión es que a la hora de traducir un discurso hablado escrito pasamos de su representación en la página escrita a su representación oral para poder plasmarlo de nuevo en la página escrita, en un juego de oralidad/escritura casi sin fin. ¿Qué diríamos en nuestra lengua en la situación en la que se encuentra máximo? ¿Qué representación oral nos haríamos de su parlamento en nuestra lengua? ¿"Diablos"? ¿"Madre mía"? ¿"Atiza"? ¿"Joder"? (Morillas: 2016: 70).

En otras expresiones similares al caso de *boia de'* cuya traducción resulta incluso más compleja (es el caso de *tegamaccio marcio senza manico* traducida como *me cago*

en su puta madre), el traductor ha optado por emplear una técnica de compensación con el fin de mantener el mismo nivel de vulgaridad y recrear el contexto pragmático y creativo de este tipo de expresiones que no tienen un equivalente en la lengua meta (Morillas: 2016: 70-71).

Finalmente, Morillas (2016: 72) menciona unas consideraciones que, en su opinión, un traductor debe tener en cuenta a la hora de traducir un texto que presente marcas de oralidad como las que se han expuesto anteriormente:

- El tipo de relación que se establece entre la obra y el público lector.
- El tipo de relación que se establece entre los personajes.
- La caracterización que se realiza de los personajes a través de su forma de hablar (lo que incluye el uso del dialecto).
- La importancia de dejar definida la parte de la enciclopedia emocional que comparten los protagonistas de la novela, de la cual deben ser partícipes los destinatarios y las destinatarias del texto.
- El valor pragmático de las distintas situaciones comunicativas recogidas en la novela.

Otra investigación en la que se analizan las marcas de oralidad es la de Rodríguez Abella (2016). En este caso se trata de examinar qué tratamiento han recibido determinadas marcas de oralidad de la novela gráfica *Arrugas* (2007) de Paco Roca en su traducción al italiano *Rughe*, (2008), a cargo de Alessandra Papa. Los principales rasgos de oralidad que describe esta autora son:

- Registro vulgar y espontáneo: es uno de los aspectos que señala como primera característica de la oralidad. Para ahondar en la traducción del registro se vale de tres ejemplos.
 - El término *gilipollas* (traducido como *cretini*). Sobre esta traducción afirma que «en el texto meta, la traductora opta por el vocablo *cretini*, rompiendo el tono del discurso del texto origen. Además, no cabe duda de que el vocablo italiano *cretino* no recoge todos los matices de expresividad del término *gilipollas*» (Rodríguez Abella, 2016: 141).
 - El término *talope*, forma alterada de la palabra *pelota*. El motivo que lleva al autor de la novela a emplear esta palabra de forma incorrecta es el deseo de que el lector reciba el mensaje del mismo modo que lo hace el personaje principal, enfermo de Alzheimer, y así suscitar en el lector la misma confusión y frustración que las personas que padecen esta enfermedad. En el caso de la traducción italiana, se pierde por completo esta ingeniosa

- alteración y se traduce simplemente como *palla*, equivalente a la palabra *pelota* sin ninguna alteración.
- La traducción de una conversación entre el personaje principal y su médico. En el texto original el médico emplea un lenguaje especializado médico, aunque de tipo divulgativo para que su paciente pueda comprenderlo. Sin embargo, en la traducción de estos fragmentos, el médico no hace uso de un lenguaje especializado médico, sino que emplea términos imprecisos que merman la atmósfera fría y enfermiza creada en el texto original (Rodríguez Abella, 2016: 143-144).
 - Marcadores discursivos: escoge como caso de estudio la traducción del marcador conversacional *pues*. Rodríguez Abella (2016: 145) explica que su traducción por *dunque* no representa todos los valores de *pues*. Esta autora propone como alternativas de traducción las partículas *ehm* o *beh*, puesto que no solo expresan que el personaje está reorganizando sus ideas, sino que también mantienen la vacilación del hablante (Rodríguez Abella, 2016: 145).
 - Onomatopeyas: su traducción se explica a través de seis casos en los que se ha mantenido la onomatopeya en español en lugar de emplear su equivalente italiana. La autora desconoce los motivos que han llevado al traductor a mantener esta onomatopeya en español y explica que puede deberse a «la mayor permeabilidad de la lengua italiana a la penetración de préstamos crudos, sobre todo, provenientes del inglés» (Rodríguez Abella, 2016: 147).
 - Para representar el sonido de los aplausos en español se emplea la onomatopeya *plas, plas*, cuya equivalencia en italiano sería *clap, clap*.
 - El sonido que se produce al rascarse *rasc, rasc* en español, cuyo equivalente italiano es *grat, grat*.
 - El ruido de un golpe como efecto de una percusión que en español es *tap* y su equivalente en italiano es *boing*.
 - El sonido que se produce al pisar un charco *chof chof chof* en español y su equivalente italiano es *splash splash*.
 - El ruido que se produce al cerrar un libro de pronto *tap* en español y *tump* en italiano.
 - Por último, el ruido que produce tirar un libro contra la pared *plaf* en español y *stump* en italiano.

El siguiente estudio trata la traducción de la oralidad en canciones del italiano al español. García Jiménez (2004) estudia la traducción de la oralidad en la música ligera italiana. Para ello, se vale de cuatro conocidas canciones italianas de los años setenta (*Il tuo bacio è come un rock* de Vivarelli, Fulci, Celentano 1960; *Quando, quando, quando* de Testa, Renis 1962; *Stasera pago io* de Modugno 1963 y *Motivo d'amore* de Donaggio, Pallavicini 1964; traducidas al español como: *Tu beso es como un rock*; *Cuándo, cuándo, cuándo*; *Esta noche pago yo* y *Motivo de amor*, respectivamente), cuyas versiones en español lograron cierta repercusión.

En resumen, la oralidad (entendida como la simulación del discurso oral espontáneo) se alza como uno de los rasgos definitorios de las canciones italianas de los sesenta y se manifiesta a través del uso de:

- Fragmentos de diálogo;
- Diferentes formas del verbo *dire*;
- Diálogo directo, el cual cobra vida mediante la apelación al tú y el empleo de vocativos, apelativos e interjecciones de diferente tipo (las interjecciones en inglés son abundantes);
- Léxico coloquial, propio de la lengua hablada (García Jiménez, 2014: 189).

En esta breve clasificación de rasgos de oralidad de García Jiménez se pueden ver algunos que ya aparecían en los estudios previos, como las interjecciones o los vocativos. Sin embargo, resulta más interesante el rasgo de oralidad propio de la combinación lingüística italiano/español: diferentes formas del verbo *dire*. Según esta autora, en las canciones italianas que analiza en su estudio se usa frecuentemente el verbo *dire* en distintas formas, especialmente *dimmi* (primera persona del singular del imperativo) y *dirai* (segunda persona del singular del futuro simple de indicativo) (García Jiménez, 2014: 190-191) y añade «las traducciones al español han conservado todos estos rasgos, aunque de una forma ligeramente más atenuada, pues en algunas ocasiones se ha obviado la dialogicidad, se ha reducido la presencia de los *verba dicendi* (...)» (García Jiménez, 2014: 195).

4.2. Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales

En este epígrafe se pretende revisar la clasificación de rasgos de la oralidad fingida de Baños-Piñero (2014) aplicada a los textos audiovisuales. Esta clasificación se basa en

las propuestas por Chaume (2004) y Baños-Piñero y Chaume (2009). El estudio se centra en la traducción de la oralidad presente en el discurso coloquial y espontáneo tan característico de las *sitcom*. La clasificación está organizada en cuatro niveles: fonético-prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico (Baños-Piñero, 2014: 413). Cada uno de estos niveles se divide en características generales y características específicas (para nosotros, rasgos generales y rasgos específicos), es decir los rasgos de oralidad generales pueden manifestarse a través de distintos rasgos de oralidad específicos.

Tabla 5. Análisis de la oralidad en el nivel fonético-prosódico (Baños-Piñero, 2014: 413)³³

Rasgos generales	Rasgos específicos
Articulación fonética	Elisión de sonidos
	Asimilación
	Aspiración de consonantes
Características prosódicas	Claridad en la pronunciación y la dicción
	Pronunciación marcada y enfática
	Elongación de los sonidos
Entonación	Uso de la entonación como marcador de cohesión
Dialecto	Acentos regionales y sociales

Tabla 6. Análisis de la oralidad en el nivel morfológico (Baños-Piñero, 2014: 413)³⁴

Rasgos generales	Rasgos específicos
Inconsistencias gramaticales	Discordancia gramatical (género y número)
Uso de tiempos verbales	Uso incorrecto de los tiempos verbales (inflexión verbal deficiente)
Uso de pronombres	Uso incorrecto de pronombres
	Uso redundante de pronombres
	Uso de pronombres asociados a lenguaje enfático y emocional

Tabla 7. Análisis de la oralidad en el nivel sintáctico (Baños-Piñero, 2014: 414)³⁵

Rasgos generales	Rasgos específicos
Organización textual	Tipo de estructura sintáctica: corta y simple frente a larga y compleja
	Difluencias sintácticas: <ul style="list-style-type: none"> – Enunciados incompletos – Digresiones – Pausas y vacilaciones

³³ (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

³⁴ (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

³⁵ (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

	<ul style="list-style-type: none"> – Repeticiones, reformulaciones y falsos comienzos
	Orden de las palabras: <ul style="list-style-type: none"> – Convencional frente a un orden pragmático de las palabras – Orden marcado de las palabras
Unión entre oraciones	Tipo de conexión entre oraciones
	Tipo de conjunciones y dispositivos de cohesión usados: <ul style="list-style-type: none"> – Marcadores discursivos – Estructuras estereotipadas de conversación – Interjecciones – Vocativos
Redundancia	Repeticiones y adiciones
Elipsis	Elisión de elementos oracionales
	Elisión de preposiciones
Referencias exofóricas	Deixis personal (yo/tú...)
	Deixis espacial y temporal (aquí/ahora...)
Estructuras pasivas	Uso de estructuras pasivas

Tabla 8. Análisis de la oralidad en el nivel léxico-semántico (Baños-Piñero, 2014: 414)³⁶

Rasgos generales	Rasgos específicos
Elección léxica	Lenguaje vago y simple
	Léxico coloquial
Creación léxica	Creación léxica mediante procesos morfológicos: <ul style="list-style-type: none"> – Sufijos – Prefijos – Proceso de acortamiento
	Términos de argot
	Préstamos
Expresividad y creatividad léxica	Fraseología
	Características que promueven la expresividad y la creatividad léxica (expresiones coloquiales, figuras retóricas, intertextualidad, etc.)
Palabras malsonantes	Palabras malsonantes y términos ofensivos
	Eufemismos
Estandarización léxica	Léxico estándar

Como se puede apreciar, la propuesta de Baños-Piñero (2014: 413-414) supone un avance importante en la compilación de los rasgos de la oralidad, siendo la más completa y sistemática que se ha hallado hasta el momento.

³⁶ (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

A pesar de ser la más extensa, resulta incompleta, debido, en parte, a la ausencia de un nivel pragmático, que en nuestra opinión es un aspecto esencial en el estudio de la oralidad fingida. Probablemente se trate del nivel más difícil de plasmar por su gran variabilidad (contextos y situaciones comunicativas diversas, posibles relaciones entre los interlocutores, etc.). Por otra parte, hemos podido observar que la mayoría de los rasgos de oralidad que expone Baños-Piñero (2014) no son exclusivos del texto audiovisual, sino que también se pueden apreciar en el texto dramático o narrativo.

4.3. Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos

La traducción de la oralidad de los textos dramáticos se ha abordado desde dos perspectivas diferentes en Cebrián Alberola (2011): a) como aquello en lo que se apoya la representación; b) como imitación del discurso oral espontáneo. Ambas dan lugar a dos tipos de análisis diferenciados, aunque el segundo es sin duda el que interesa a los Estudios de Traducción (Calvo Rigual y Spinolo, 2016: 15-16).

Como ya se ha explicado, en esta tesis doctoral se aborda la oralidad desde la segunda perspectiva, pero siempre en relación con la finalidad representativa y la estructura dialógica del texto teatral.

El estudio que se presenta a continuación, llevado a cabo por Brumme (2008), aborda los rasgos de oralidad en los textos dramáticos. Brumme analiza la traducción de la oralidad en un monólogo alemán titulado *Der Kontrabaß* (1981) de Patrick Süskind y sus traducciones al castellano, catalán, francés y euskera bajo los títulos *El contrabajo* (1986), *El contrabaix* (1987), *La contrebasse* (1989) y *Kontrabaxua* (1988), respectivamente.

El monólogo también es un buen representante de la oralidad fingida: existe un acto comunicativo entre el actor (emisor) y los espectadores (receptor).

Muchas veces se dice que el monólogo es la enunciación de un personaje en soledad, pero el dramaturgo Sergio Blanco refuta esa idea al sostener que en el teatro el actor siempre se dirige al espectador: por más que el personaje se encuentre solo dentro de la situación planteada, el espectador está presente, y lo que se dice siempre lo interpela. Por ello afirma que “la palabra teatral es forzosamente dialogística” (2008:11): directa o indirectamente, existe una especie de diálogo con el público. Lo que Trastoy llama “diálogo travestido” (1998) (Escobar y Rodríguez, 2013: 5).

Brumme establece una distinción entre lo que considera rasgos universales de la oralidad y rasgos histórico-idiomáticos de la oralidad en alemán. Obviaremos el segundo aspecto, puesto que el alemán no es una de las lenguas de trabajo y nos centraremos en los rasgos universales de la oralidad fingida. Brumme no proporciona una tipología completa sino que menciona los que están presentes en la obra objeto de su estudio. La autora organiza estos rasgos en tres niveles: pragmático, sintáctico y semántico (2008: 25-32).

– Nivel pragmático

- Marcadores discursivos (en su mayoría de origen adverbial): aproximan el texto al alemán hablado más que al lenguaje escrito.
- Marcadores de contacto: palabras o expresiones que pretenden mantener el contacto entre el actor y el espectador.
- Preguntas retóricas: desempeñan la misma función que los marcadores de contacto.
- Reformulaciones y vacilaciones: recurso gráfico que se representan con tres puntos suspensivos.
- Interjecciones.
- Recursos orales de modalización: alta presencia de partículas modales.

– Nivel sintáctico

- Frases elípticas.
- Repeticiones.
- Anacolutos: tratan de simular la «ilusión de un discurso improvisado» (Brumme, 2008: 29).
- Progresión ilógica del tema con saltos y rupturas, y digresiones asociativas: «Crea la ilusión de un discurso sin planificar» (Brumme, 2008: 28).

– Nivel semántico

- Lenguaje especializado (temática musical).
- Léxico coloquial.
- Comparaciones.
- Metáforas.
- Frases hechas.

Tras presentar los rasgos de la oralidad fingida anteriores, Brumme hace mención a la traducción de algunos de ellos mediante ejemplos extraídos de la obra original y sus traducciones.

También Vermandere (2011) realiza un estudio en el que trata de detectar los rasgos de la oralidad presentes en la pieza teatral *Scemo di guerra*, que forma parte del monólogo de Ascanio Celestini *Storia di uno scemo di guerra* (1994). Vermandere divide estos rasgos de la oralidad fingida en propiedades estructurales y propiedades sociolingüísticas (Vermandere, 2011: 178-185).

Les traits «structuraux» de l'oralité peuvent être liés à l'interaction conversationnelle proprement dite, et concernent donc les éléments linguistiques qui perdent parfois leur sens lexical pur devenir des éléments fonctionnels par lesquels les locuteurs demandent l'attention de leur interlocuteur (senti, guarda, beh, no?, capito...) (Vermandere, 2011 :178)³⁷.

– Propiedades estructurales (Vermandere, 2011: 178-182):

- Interjecciones: destaca la presencia de la interjección italiana *ahò*.
- Marcadores discursivos: el marcador discursivo *e sì*...
- Vocativos: *a ni'* y *a ragazzì*
- Alto grado de emotividad: se trata de una serie de «modalizadores» (*francamente, onestamente, sinceramente*) que ayudan a expresar los sentimientos y las emociones de los interlocutores con mayor facilidad. También destaca la presencia de otros modalizadores más generales que tratan de manifestar el punto de vista del interlocutor (*una specie di N, un certo N, un tipo di N*) (Vermandere, 2011: 179).
- Ausencia de planificación en el discurso: para simular espontaneidad. Esta ausencia de planificación en el discurso está directamente relacionada con los «errores del habla» del discurso oral real (Hoyos y Marrero, 2008). «Un error de habla es un error de planeación de la producción del mensaje en tiempo real» (Hoyos y Marrero, 2008: 1014). Si consideramos que se están tratando rasgos que pretenden lograr una mimesis de la oralidad en textos escritos, es posible que los autores que emplean estos rasgos traten

³⁷ Las características "estructurales" de la oralidad pueden estar relacionadas con la interacción conversacional propiamente dicha y, por lo tanto, se refieren a elementos lingüísticos que a veces pierden su significado léxico puro y se convierten en elementos funcionales mediante los cuales los hablantes solicitan la atención de su interlocutor (senti, guarda, beh, no?, capito...) (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

de imitar los mismos errores que se producen en el discurso oral real. De esta manera se dotaría al texto escrito de la misma naturalidad y espontaneidad que caracteriza al discurso oral real. Esta ausencia de planificación se puede ver reflejada en el texto mediante:

- Pausas
 - Errores
 - Correcciones
 - Reformulaciones léxicas y sintácticas
- Deícticos: especialmente de deícticos espaciales (destaca el uso de *qui* y *lì*). Esto se debe a que los interlocutores comparten un mismo espacio (escenario) y tiempo, por lo que pueden incorporar elementos de contexto refiriéndose a ellos directamente.
 - Elementos informativos generales o impersonales (*dice così e così, la gente*, etc.).
 - Libertad temática: su objetivo es dotar al discurso de ausencia de planificación.
 - Dislocaciones (a derecha y a izquierda)
 - Oraciones hendidas
- Propiedades sociolingüísticas (Vermandere, 2011: 182-185):
- Aféresis y apócopas: representación gráfica (*so' arrivati l'americani* y *e che ce fate co' 'sta cipolla*).
 - Marcas diatópicas (regiones meridionales de Italia): posición proclítica de los pronombres personales átonos, uso de *stare a + infinito* en lugar de la construcción con el gerundio para expresar progresión y uso de *starci* en lugar de *esserci* cuando se refiere a un lugar.

En el último epígrafe del estudio, Vermandere relaciona la oralidad con las variedades diastrática, diafásica y diatópica. Con respecto a la variedad diastrática destaca los fenómenos de simplificación del sistema gramatical al que denomina «italiano popolare» (Vermandere, 2011: 184). Este italiano popular se caracteriza por una simplificación del sistema pronominal (uso del pronombre dativo *gli* para todas las formas del dativo, por ejemplo: *alla Madonna gli dicemmo*), el empleo generalizado de la conjunción subordinada *che/ché* (*correte ché i ladroni so' scappati*) y el uso sub-

estándar de los relativos (*come a quelli che gli vengono i capelli bianchi per la paura*). En el plano léxico señala el uso constante de *averci*.

En lo que respecta a la variedad diafásica (Vermandere, 2011: 184), se trata de un registro familiar e informal con un uso excesivo de formas pronominales (*mangiarsi i gialletti*, en lugar de *mangiare i gialletti*).

Finalmente, en lo referente a la variedad diatópica, Vermandere (2011: 184-185) destaca numerosos elementos dialectales de la variedad romanésca: pronombre *me* en lugar de *mi*, preposición *de* en lugar de *di*, artículo *er* en lugar de *il*, apocope posesivo *mi'* en lugar de *mio*, morfología verbal típica como *dovemo* en lugar de *dobbiamo* o *vojo* en lugar de *voglio*.

Otra investigación dedicada al análisis de la traducción de la oralidad en textos dramáticos es la de Pujol (2008). Tras realizar una revisión crítica en la evolución de las traducciones de Shakespeare, para Pujol el problema surge en la concepción de la obra de Shakespeare y en el modelo de lengua escogido por los traductores. Plantea la pregunta sobre en qué lengua debería traducirse una obra escrita en inglés de finales del siglo XVI. Es en este punto en el que Pujol (2008: 121) afirma que es necesario plantearse si Shakespeare escribió su obra en un inglés contemporáneo en el momento en que fue concebida y representada o si, por el contrario, el propio Shakespeare empleó un inglés arcaico para su época. El mismo Pujol proporciona la respuesta y afirma que Shakespeare concebía la palabra escrita como un medio para grabar y conservar el discurso real (Pujol, 2008: 125).

Finalmente, este autor desarrolla la evolución en la elección de un modelo lingüístico para la traducción de la obra de Shakespeare y, en consecuencia, el aumento en la calidad de las traducciones. Pujol destaca un momento clave en la evolución de dicha calidad, y es en 1959 con la aparición de las traducciones de Sagarra. Pujol explica el éxito de Sagarra de la siguiente forma:

Es Sagarra, y así lo ha reconocido la crítica, quizás el traductor que más se ha acercado a la oralidad fingida necesaria para representar a Shakespeare en el escenario, y ello precisamente por su concepción de la obra del dramaturgo inglés: para Sagarra, Shakespeare es un autor “comercial”, de masas. En consecuencia, el lenguaje que utiliza Sagarra es un lenguaje pensado para conectar con el gran público, para comunicar encima del escenario: en palabras de Sagarra (WSC-Sagarra: 9), Shakespeare es el autor “más comunicativo del mundo”. (...) La lengua de Sagarra es, por el contrario, una “lengua del teatro” (Conejero 1993: 171): ágil, viva, intensa, oral, escenificable, colorida, con un ritmo y (si hace falta) una rima bien marcada, con una sintaxis clara y con un vocabulario

habitualmente de raíz popular, culto a veces, pero siempre inteligible para el gran público (Pujol, 2008: 127).

De esta manera, Pujol vuelve a la idea inicial de que el problema reside en la concepción de la obra de Shakespeare como una lengua extremadamente literaria y artificial, en lugar de concebir su obra como un texto que presenta una oralidad fingida pero verosímil, que se debe transmitir al espectador con la misma intensidad y provocando el mismo efecto que en sus orígenes.

Antes de finalizar con este artículo, Pujol retoma de Conejero (1993) el concepto de «lengua del teatro», que resulta clave para entender la traducción de la oralidad fingida en un texto dramático:

El traductor de una obra de teatro de Shakespeare debe, pues, traducir no en una lengua cualquiera, sino en la “lengua del teatro” (Conejero, 1993: 171), una lengua meta que, resumiendo a Conejero (1993: 171-184), debe caracterizarse por ser: (1) eminentemente oral; (2) eufónica: deben evitarse los estorbos y las rimas internas; (3) escenificable: el traductor debe visualizar a los actores en el escenario –la gesticulación, el tono y el ritmo de las palabras y las frases, la interacción de una frase con las siguientes, la interacción de un personaje con los demás y con el entorno–; (4) económica: sin redundancias; (5) densa: todas las palabras deben aportar significado; (6) altamente retórica: debe expresar y provocar sentimientos; (7) connotativa: debe sugerir más que explicar –no debe abusar de elementos explicativos propios de la novela como conjunciones y frases subordinadas–; y (8) altamente persuasiva: el público debe conectarse con el espectáculo teatral (Pujol, 2008: 116-117).

Aunque en esta cita se hace mención al traductor de una obra de teatro de Shakespeare, esta serie de ocho pautas puede ser igualmente útil para el traductor de obras teatrales de otros autores.

Para poner fin a este epígrafe, se va a presentar un estudio que trata la traducción de los rasgos de la oralidad fingida en un texto dramático dialogado (Cebrián Alberola, 2011). En este caso se trata de analizar la traducción de los rasgos de oralidad de la conocidísima obra de Tennessee Williams *Cat on Hot Tin Roof* (1955) y dos de sus traducciones al español: *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1995), traducida por M. A. Conejero y publicada por la editorial Els Teatres de la Generalitat Valenciana y *La gata sobre el tejado de zinc* (2007), traducida por Amado Diéguez y publicada por la editorial Alba.

En este artículo, Cebrián Alberola (2011: 611) toma como punto de partida la hipótesis según la cual es posible observar una «tendencia a la pérdida de la oralidad en la traducción de los textos dramáticos». Para comprobar la veracidad de su hipótesis, se

propone analizar determinados rasgos de oralidad en el corpus textual y extraer unos resultados cuantificables que le permitan observar si se cumple su hipótesis. Los rasgos de oralidad que selecciona son (Cebrián Alberola, 2011: 608):

- Extensión oracional
- Abundancia de relaciones aditivas, contrastivas y elípticas
- Enumeración
- Paralelismos, simetría y repetición
- Marcas dialectales
- Vocativos y estructuras deícticas

Los criterios para la selección de estos rasgos de oralidad no se especifican en el estudio. La autora únicamente aclara que se basa en otros autores (no aparecen citados en el estudio) para el análisis de la oralidad y que, aunque la oralidad es algo intangible y multidisciplinar, escoge esos rasgos de oralidad por ser cuantificables (Cebrián Alberola, 2011: 608). Esta falta de información sobre los criterios de selección de los rasgos de oralidad, así como la ausencia de modelos previos de análisis de la oralidad que le sirvan como guía, podrían llegar a afectar en cierta medida la rigurosidad de las bases metodológicas de este estudio.

Tras exponer algunos conceptos teóricos básicos, Cebrián Alberola procede a la extracción de los datos mediante una herramienta informática para el análisis de corpus llamada ATLASTI: «Un programa de análisis cualitativo, desarrollado por *Scientific Software Development*, que aporta un conjunto de herramientas informáticas para la codificación y recuperación de datos, entre otras tareas, de grandes volúmenes de texto» (Cebrián Alberola, 2011: 609).

Con respecto a los resultados obtenidos, Cebrián Alberola (2011: 609-611) realiza una comprobación de la presencia de los rasgos de oralidad en dos sentidos. Por un lado, detecta el aumento o la disminución de dichos rasgos de oralidad del texto original (TO) con respecto a los textos traducidos. Por otro lado, realiza esta misma comparación entre ambas traducciones, considerando la de Amado Diéguez (2007) una traducción concebida para su publicación y lectura (a la que denomina TT1) y la de M. A. Conejero (1995) una traducción para su representación en un teatro (a la que denomina TT2). Los resultados que obtiene resultan bastante sorprendentes (tabla 9).

Tabla 9. Resultados del estudio de Cebrián Alberola (2011: 610)

	TO	TT1	TT2
Número de oraciones	1649	1795	1965
Oraciones aditivas	320	408	409
Oraciones contrastivas	95	101	76
Oraciones elípticas	97	87	75
Enumeración	33	29	22
Vocativo	325	311	273
Rasgos dialectales	408	0	0
Simetría y paralelismo	82	70	56
Repetición	1135	1010	1072
Estructuras deícticas	972	573	853

Como se puede apreciar en la tabla 9, de los diez rasgos de oralidad que analiza en el corpus, siete de ellos están más presentes en el TO (destacados en negrita) y tan solo tres tienen una mayor presencia en los TT (número de oraciones, oraciones aditivas y oraciones contrastivas). Este dato sugiere que en la mayoría de casos se produce una pérdida de oralidad en el texto traducido. También resulta llamativo que entre las dos traducciones propuestas, la traducción para la lectura supera a la traducción para la representación en número de rasgos de oralidad en seis de los diez rasgos (salvo en el número de oraciones, en las oraciones aditivas, repeticiones y estructuras deícticas). Este dato resulta extraño y contradice la idea generalizada de que un texto dramático que va a ser representado en un escenario debería, en principio, emplear un lenguaje más oral y más «representable» (Cebrián Alberola, 2011: 116) que un texto dramático que se publica para su lectura. Mediante este análisis cuantitativo, esta autora confirma su hipótesis sobre la pérdida de oralidad fingida en la traducción de los textos dramáticos. Por otro lado, también reconoce que sería necesario emplear un corpus más amplio para poder aplicar esta hipótesis como norma general.

4.4. Síntesis de los estudios revisados: recopilación de los tipos de rasgos de oralidad fingida y aportaciones sobre su traducción

Como ya se ha puesto de manifiesto en el capítulo 4 (cfr. 4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*), no ha sido posible hallar ninguna clasificación completa y sistemática de los rasgos de la oralidad fingida en los textos dramáticos. Por lo que en este apartado se va proporcionar una recopilación de los rasgos de oralidad

analizados en los estudios presentados hasta ahora (tabla 10) que sirva como base para la elaboración de una propuesta de clasificación de rasgos de la oralidad fingida aplicable al estudio de los textos dramáticos en la presente investigación. Además, se van a recoger las principales aportaciones sobre la traducción de estos mismos rasgos (tabla 11) extraídas de la revisión bibliográfica llevada a cabo.

4.4.1. Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados

Con el objetivo de lograr una clasificación final en la que se contemplen y ordenen los rasgos de oralidad fingida relevantes para el estudio de los textos dramáticos, objetivo principal de esta investigación, es necesario elaborar una primera recopilación de rasgos basándonos en las aportaciones de los estudios hasta ahora revisados (tabla 10). En la tabla 10 recopilaremos los rasgos de oralidad ordenados por niveles siguiendo la propuesta de Baños-Piñero (2014) y en ella especificaremos el investigador que analiza cada uno de ellos. Además de los cuatro niveles que esta autora contempla en su estudio, ha sido necesario añadir otros cuatro niveles –ortotipográfico, discursivo, retórico y pragmático– en los que poder situar algunos de los rasgos de la oralidad analizados por otros investigadores y que no tenían cabida en los cuatro niveles de Baños-Piñero (2014). También cabe precisar que algunos de los rasgos pueden incluirse en más de un nivel (por ejemplo: la anáfora puede situarse tanto en el nivel sintáctico como en el retórico, etc.); no obstante, con el fin de proporcionar una síntesis clara y ordenada, hemos optado por situar cada uno de los rasgos en un único nivel.

Tabla 10. Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados

Nivel	Rasgo
Nivel fonético-prosódico	Acentos regionales y sociales (Baños-Piñero, 2014)
	Aféresis (Vermandere, 2011)
	Apócopos (Vermandere, 2011)
	Asimilación (Baños-Piñero, 2014)
	Aspiración de consonantes (Baños-Piñero, 2014)
	Claridad en la pronunciación y la dicción (Baños-Piñero, 2014)
	Elisión de sonidos (Baños-Piñero, 2014)
	Elongación de los sonidos (Baños-Piñero, 2014)

	Pronunciación marcada y enfática (Baños-Piñero, 2014)
	Uso de la entonación como marcador de cohesión (Baños-Piñero, 2014)
Nivel sintáctico	Anacolutos (Brumme, 2008)
	Anáforas (Morillas, 2016)
	Ausencia de planificación en el discurso (pausas, errores, correcciones, reformulaciones léxicas y sintácticas) (Vermandere, 2011)
	Conectores fácticos (Brandimonte, 2012)
	Conectores metadiscursivos (Brandimonte, 2012)
	Deícticos (Vermandere, 2011; Cebrián Alberola, 2011)
	Deixis personal (yo/tú...) (Baños-Piñero, 2014)
	Difluencias sintácticas (enunciados incompletos, digresiones, pausas y vacilaciones, repeticiones, reformulaciones y falsos comienzos) (Baños-Piñero, 2014)
	Elisión de elementos oracionales, como las preposiciones (Baños-Piñero, 2014)
	Esquemas sintácticos propios de la coloquialidad (Morillas, 2016)
	Frasas elípticas (Brumme, 2008)
	Libertad temática (dislocaciones y oraciones hendidas) (Vermandere, 2011)
	Orden de las palabras (convencional frente a un orden marcado o pragmático de las palabras) (Baños-Piñero, 2014)
	Progresión ilógica del tema con saltos y rupturas, y digresiones asociativas (Brumme, 2008)
	Repeticiones (Brumme, 2008; Cebrián Alberola, 2011; Alsina Ketih, 2010; Baños-Piñero, 2014; Morillas, 2016)
	Adiciones (Baños-Piñero, 2014)
	Simetrías (Cebrián Alberola, 2011)
	Sintaxis natural (Pujol, 2008)
	Tipo de conjunciones y dispositivos de cohesión usados (marcadores discursivos, estructuras estereotipadas de conversación, interjecciones y vocativos) (Baños-Piñero, 2014)
	Tipo de estructura sintáctica: corta y simple frente a larga y compleja (Baños-Piñero, 2014)
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico y léxico) (García de Toro, 2004)	
Uso de estructuras pasivas (Baños-Piñero, 2014)	
Nivel morfológico	Discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de los tiempos verbales (inflexión verbal deficiente), uso incorrecto de pronombres (Baños-Piñero, 2014)
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional (Baños-Piñero, 2014)
	Uso redundante de pronombres (Baños-Piñero, 2014)
Nivel léxico-semántico	Apelativos (García Jiménez, 2004; Brandimonte, 2012)
	Ausencia de arcaísmos (Pujol, 2008)
	Características que promueven la expresividad y la creatividad léxica (expresiones coloquiales, figuras retóricas,

	intertextualidad, etc.) (Baños-Piñero, 2014)
	Creación léxica mediante procesos morfológicos (sufijo, prefijos, proceso de acortamiento) (Brandimonte, 2012; Baños-Piñero, 2014)
	Eufemismos (Baños-Piñero, 2014)
	Unidades fraseológicas (Alsina Keith, 2010; Baños-Piñero, 2014; Brandimonte, 2012; Brumme, 2008).
	Jerga juvenil (Brandimonte, 2012) y términos de argot (Baños-Piñero, 2014)
	Lenguaje especializado (Brumme, 2008)
	Lenguaje vago y simple (Baños-Piñero, 2014)
	Léxico estándar (Baños-Piñero, 2014)
	Marcas dialectales (Cebrián Alberola, 2011) y variaciones diatópicas (Vermandere, 2011)
	Onomatopeyas (Brandimonte, 2012; Rodríguez Abella, 2016)
	Palabras malsonantes y términos ofensivos (Baños-Piñero, 2014), vulgarismos (Alsina Keith, 2010; Brandimonte, 2012)
	Préstamos (Baños-Piñero, 2014)
	Repetición léxica (Brandimonte, 2012)
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico y léxico) (García de Toro, 2004)
	Uso del dialecto (Morillas, 2016; Brandimonte, 2012)
	Vocativos (García de Toro, 2004; Cebrián Alberola, 2011; Brandimonte, 2012), en especial vocativos de alto grado de emotividad (modalizadores) (Vermandere, 2011)
Nivel pragmático	Interjecciones (García de Toro, 2004; García Jiménez, 2004; Brumme, 2008; Alsina Keith, 2010; Vleja, 2010; Vermandere, 2011; Brandimonte, 2012)
	Marcadores de contacto (Brumme, 2008)
	Marcadores discursivos (Brumme, 2008; Morillas, 2016; Rodríguez Abella, 2016; Vermandere, 2011)
	Preguntas retóricas (Brumme, 2008; Vleja, 2010)
	Recursos orales de modalización (Brumme, 2008)
	Reformulaciones y vacilaciones (Brumme, 2008)
Nivel discursivo	Registro vulgar y espontáneo (Rodríguez Abella, 2016)
	Diálogos directos (García Jiménez, 2004)
	Discurso indirecto libre (Vleja, 2010)
Nivel retórico	Monólogos (Vleja, 2010), monólogos interiores (Morillas, 2016)
	Paralelismos (Cebrián Alberola, 2011)
	Enumeración (Cebrián Alberola, 2011)
	Comparaciones (Brumme, 2008, Alsina Keith, 2010), en especial comparaciones por exageración (Morillas, 2016)
	Metáforas (Brumme, 2008; Alsina Keith, 2010)
Nivel ortotipográfico	Hipérboles (Alsina Keith, 2010)
	Acumulación de signos de puntuación, admiración e interrogación (Vleja, 2010)
	Comillas (García de Toro, 2004)
	Cursiva (García de Toro, 2004)

	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales (Brandimonte, 2012)
	Signos de puntuación (Morillas, 2016)

4.4.2. Tabla resumen de las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados

Tras esta primera recopilación de rasgos de oralidad fingida, se presenta una tabla (tabla 11) en la que se recogen las principales aportaciones sobre la traducción de estos rasgos, siempre retomando lo afirmado por los autores estudiados previamente. Para la elaboración de esta síntesis se ha organizado la información en tres columnas. En la primera se indica el nivel del lenguaje al que pertenecen los rasgos, en la segunda el rasgo de la oralidad fingida y en la tercera se resumen las principales aportaciones hechas por los autores para dicho rasgo. Como ya se ha podido apreciar a lo largo del capítulo 4 (cfr. *4. Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*), no todos los autores ahondan de igual manera en el estudio de la traducción de los rasgos de la oralidad fingida, por lo que hay una amplia cantidad de rasgos sobre los que se proporciona muy poca información o, incluso, ninguna con respecto a su traducción.

Tabla 11. Tabla resumen de las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados

Nivel	Rasgo	Traducción
Nivel léxico-semántico	Trasgresión del estándar	– No se puede generalizar, se debe traducir cada caso por separado según sus implicaciones y función pragmática (García de Toro, 2004).
	Registro vulgar y espontáneo	– Mantener el mismo registro con el fin de lograr un efecto similar en la traducción (Rodríguez Abella, 2016).
	Onomatopeyas	– Buscar un equivalente en la lengua meta (Rodríguez Abella, 2016). En el corpus que analiza en su estudio, Rodríguez Abella (2016) observa que las onomatopeyas no se traducen, sino que se mantienen en la lengua original.
Nivel pragmático	Interjecciones	– Buscar un equivalente funcional para la traducción (García de Toro, 2004). – Los datos recogidos en su estudio

		muestran una tendencia a la omisión o a la traducción literal, en lugar de una traducción según la función pragmática (Brandimonte, 2012). – Traducir según la función pragmática que desempeñan en el texto original (Morillas, 2016).
	Vocativos	– Traducir según su función pragmática (Brandimonte, 2012). En el corpus que analiza en su estudio, Brandimonte (2012) observa, al contrario, una tendencia a la omisión y a la generalización.
	Enfocadores de alteridad y conectores metadiscursivos	– Traducir según su función pragmática. En su estudio algunos se traducen según dicha función, aunque otros se traducen de manera literal (Brandimonte, 2012). – Buscar equivalentes que mantengan la misma función pragmática (Rodríguez Abella, 2016).
	Preguntas retóricas	– Mantener en la traducción (Vleja, 2010).
Nivel discursivo	Monólogo	– Mantener la estructura de monólogo en la traducción (Vleja, 2010).
	Discurso indirecto libre	– Mantener la sintaxis, exclamaciones, puntos suspensivos y todos los elementos característicos de este tipo de discurso para causar el mismo efecto en la traducción (Vleja, 2010).
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación, exclamación e interrogación	– Se deben mantener en la traducción (Vleja, 2010).
	Comillas y cursiva	– Averiguar las implicaciones contextuales y traducir según su función pragmática (García de Toro, 2004).

Tras recopilar las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados, vamos a tratar de atribuir una pauta o técnica más concreta para cada uno de los rasgos de oralidad fingida basándonos en lo propuesto por sus autores.

Tabla 12. Clasificación de pautas y técnicas de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados

Nivel	Rasgo	Traducción
Nivel pragmático	Interjección	– Buscar un equivalente funcional y traducir según la función pragmática que desempeñan en el texto original.
	Vocativo	– Traducir según su función pragmática.
	Enfocador de alteridad y conector metadiscursivo	– Traducir según su función pragmática.
	Pregunta retórica	– Mantener en la traducción.
Nivel discursivo	Monólogo	– Mantener la estructura de monólogo.
	Discurso indirecto libre	– Mantener la sintaxis, exclamaciones, puntos suspensivos y todos los elementos característicos de este tipo de discurso.
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación, exclamación e interrogación	– Mantener en la traducción.
	Comillas y cursiva	– Mantenerlas en la traducción (o no) en función de sus implicaciones contextuales.
Nivel léxico-semántico	Trasgresión del estándar	– Traducir según sus implicaciones y función pragmática.
	Registro vulgar y espontáneo	– Mantener el mismo registro.
	Onomatopeya	– Buscar un equivalente en la lengua meta.

Como se puede apreciar, las aportaciones que realizan los autores para la traducción de los rasgos de la oralidad fingida son bastante genéricas y no contemplan la traducción de todos y cada uno de los rasgos de oralidad recogidos en la tabla 10, por lo que, llegado el momento del análisis de la traducción de los rasgos de oralidad fingida, nos veremos obligados a recurrir a una clasificación de técnicas de traducción más precisa (cfr. 5.4.3. *Clasificación de técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2002)*) que permita llevar a cabo un análisis descriptivo detallado y riguroso del corpus textual objeto de estudio de esta investigación.

5. DISEÑO DEL ESTUDIO Y METODOLOGÍA

5.1. Objetivos

La presente investigación tiene como objetivo general contribuir al estudio de las especificidades que plantea el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano.

Para lograr el objetivo general, enunciaremos dos objetivos específicos:

1. Identificar y describir, de forma sistemática y razonada, la tipología de rasgos de oralidad fingida empleada en textos dramáticos escritos en italiano, inglés y español.
2. Identificar y describir factores que afectan a la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano.

5.2. Preguntas de investigación

De forma paralela a los objetivos específicos enunciados, planteamos las siguientes preguntas de investigación.

1. ¿Existen diferencias significativas entre una clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos cuando esta se elabora a partir de una revisión bibliográfica y cuando se basa en el análisis de textos dramáticos?
2. ¿Qué rasgos de oralidad fingida están más relacionados con la naturaleza del texto dramático y en función de qué factores?
3. ¿Qué rasgos de oralidad fingida son comunes y cuáles no en los textos dramáticos del corpus escritos en italiano, inglés o español?
4. ¿Varía el uso de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos originales (TLO) en función de la lengua en la que estén escrito (italiano,

inglés y español), teniendo en cuenta la mayor o menor proximidad tipológico-cultural entre las mismas?

5. ¿Qué técnicas de traducción son las más empleadas para la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el italiano, el inglés y el español?
6. ¿Qué repercusiones tienen las técnicas de traducción utilizadas en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés en el tratamiento de los rasgos de oralidad en los textos meta?
7. ¿Se producen similitudes o diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente afines (español-italiano) o diferentes (español-inglés, italiano-inglés)?
8. ¿Afecta el perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) a la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos?

5.3. Metodología

En la tabla 13 se presentan las fases de las que consta el estudio.

Tabla 13. Fases del estudio

FASE 1. Revisión bibliográfica y estado de la cuestión
FASE 2. Elaboración de la clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida
FASE 3. Compilación del corpus
FASE 4. Extracción y recopilación de los datos
FASE 5. Etapa de comprensión: análisis de los rasgos de oralidad extraídos de los TLO <ol style="list-style-type: none"> a. Análisis cuantitativo b. Análisis cualitativo
FASE 6. Etapa de reexpresión: análisis de la traducción de los rasgos de oralidad fingida más relevantes para el texto dramático extraídos de los TLM <ol style="list-style-type: none"> a. Análisis cualitativo

A continuación se detalla cada una de las fases.

5.3.1. FASE 1. Revisión bibliográfica y estado de la cuestión

La primera fase de esta tesis doctoral, que ocupa los capítulos previos a esta parte del trabajo, consiste en la revisión de los principales estudios sobre la traducción de la oralidad fingida en distintos tipos de textos (narrativos, dramáticos, audiovisuales, etc.), tema objeto de estudio de esta investigación. La revisión bibliográfica es una labor fundamental en cualquier trabajo de investigación, puesto que nos permite conocer en profundidad el estado en el que se encuentra el tema objeto de estudio así como las carencias o limitaciones de los estudios previos, que pueden ser de utilidad para marcar el camino de la presente investigación.

Esta revisión bibliográfica no se ha limitado a estudios sobre la oralidad fingida en textos dramáticos debido a la escasez de trabajos específicos para esta tipología textual. Por tanto, nos hemos visto obligados a ampliar a la búsqueda de información a otros estudios que tratan la oralidad fingida en otros géneros (cfr. *4. Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*). La revisión llevada a cabo ha dado lugar a una síntesis en la que se recopilan todos los rasgos de oralidad detectados y el estudio del que proceden (tabla 10. *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados*).

5.3.2. FASE 2. Elaboración de la clasificación instrumental

Tras la revisión de la bibliografía, elaboramos uno de los instrumentos de análisis principales de esta investigación: la clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida aplicable al estudio de textos dramáticos (cfr. *5.4.2. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*). Para confeccionar una clasificación de rasgos de la oralidad fingida que fuese aplicable a nuestro corpus textual, hemos ajustado la *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados* (tabla 10) con el fin de evitar repeticiones entre los rasgos de la oralidad fingida y poder organizarlos por niveles lingüísticos. De esta manera, hemos alcanzado

una clasificación que ha resultado más sistemática, clara y adecuada para su aplicación a la extracción de datos del corpus textual. Los ajustes llevados a cabo para lograr la clasificación instrumental están ampliamente desarrollados en el epígrafe 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida* de este mismo capítulo.

5.3.3. FASE 3. Compilación del corpus

El corpus, cuya compilación se ha llevado a cabo expresamente para la realización de la presente investigación, lo constituyen tres obras teatrales originales en español, italiano e inglés y las traducciones de cada una de ellas a las otras dos lenguas de trabajo de esta tesis. Las obras seleccionadas y sus respectivas traducciones son:

TLO1/SP y sus traducciones:

- *El cerco de Leningrado* ([1996] 2010), de José Sanchís Sinisterra (TLO1/SP)
- *The Siege of Leningrad* (2003), traducción de Mary-Alice Lessing (TLM1/EN)
- *L'assedio di Leningrado* (2004), traducción de Cristina Palmarini (TLM1/IT)

TLO2/IT y sus traducciones:

- *Sotto paga, non si paga!* (2007), de Dario Fo (TLO2/IT)
- *Low Pay? Don't Pay?* (2010), traducida por Joseph Farrell (TLM2/EN)
- *¡Aquí no paga nadie!* (2011), traducida por Carla Matteini y revisada por Franca Rame (TLM2/SP)

TLO3/EN y sus traducciones:

- *The Homecoming* (1965), de Harold Pinter (TLO3/EN)
- *Retorno al hogar* (1970), traducida por Luis Escobar (TLM3/SP)
- *Il ritorno a casa* (1965), traducida por Alessandra Serra (TLM3/IT)

Los tres textos originales están escritos por dramaturgos de reconocido prestigio: dos de ellos, Dario Fo y Harold Pinter, han sido galardonados con el Premio Nobel de Literatura, y todos pertenecen al mismo periodo histórico (segunda mitad del siglo XX). Asimismo, las obras seleccionadas son representativas de dichos autores, aunque también cuentan con muchos otros textos célebres.

Los criterios que han guiado la selección de las obras que conforman el corpus son los siguientes: fecha de publicación, extensión, corriente teatral, características estilísticas, número de actos en los que se divide, época y lugar en los que se desarrolla la trama y variedades lingüísticas (diacrónica, diatópica, diastrática y diafásica). Estas tres obras originales y sus traducciones comparten algunos de estos aspectos aunque difieren en otros. En el capítulo 6, dedicado a la *Presentación del corpus*, se ha proporcionado una presentación exhaustiva sobre cada una de las obras que conforman el corpus textual, tanto originales como traducciones (autores, traductores, argumento, características estilísticas, personajes, etc.); asimismo, se han presentado dos tablas resumen sobre los aspectos que estas comparten y aquellos en los que difieren (cfr. tabla 25. *Tabla de semejanzas y diferencias de los TLO* y tabla 26. *Tabla resumen de los TLM*).

5.3.4. FASE 4. Extracción y recopilación de los datos

Una vez reunido el corpus y elaborada la clasificación instrumental de rasgos de la oralidad fingida, hemos procedido a la identificación, extracción y recopilación de los rasgos de oralidad fingida presentes en el corpus. Estas operaciones se han llevado a cabo de forma manual debido a que nos encontramos ante un conjunto de recursos muy amplio y heterogéneo, para el cual un procesamiento a través de herramientas informáticas de análisis de corpus no hubiera resultado eficaz. En consecuencia, para que la extracción fuera lo más concienzuda posible hemos optado por una extracción manual de todos los tipos de rasgos de oralidad fingida en cada uno de los TLO del corpus. El proceso de extracción se ha producido siguiendo el orden establecido en esta investigación, esto es, en primer lugar se han extraído los datos del TLO1/SP, seguido del TLO2/IT y por último en el TLO3/EN.

Para la detección y clasificación de los distintos tipos de rasgos se ha seguido el orden por niveles establecido en la clasificación instrumental (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*). Durante el proceso de extracción se han anotado manualmente todas las ocurrencias para cada uno de los tipos de rasgos presentes en las obras dramáticas. Todos estos datos se han recopilado en tres hojas de cálculo, una para cada TLO, en el programa Microsoft Excel 2010. Estas hojas de

cálculo se han incluido en el apartado de *Anexos* al final de la investigación y en ellas hemos especificado para cada ocurrencia la siguiente información: tipo de rasgo, frase o fragmento en el que aparece y página. Una vez recopiladas todas las ocurrencias para cada tipo de rasgos en los tres TLO, se han ordenado siguiendo dos criterios:

- Alfabéticamente por tipo de rasgo
- Página de menor a mayor para las ocurrencias del mismo tipo de rasgo

A continuación mostramos, para ilustrar la estructura y organización de los datos extraídos del corpus, un fragmento de la tabla del TLO1/SP referida a los *apelativos*.

Tabla 14. *Apelativos* detectados en el TLO1/SP

Rasgo	Frase o fragmento	Página
Apelativo (vocativo)	¡Que sí, mujer!	10
Apelativo (vocativo)	Mujer ... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Apelativo (vocativo)	No, mujer : más pequeños.	17
Apelativo (vocativo)	Tienes cada ausencia, hija mía ...	20
Apelativo (vocativo)	Ven, mujer , que no te vas a intoxicar.	22
Apelativo (vocativo)	« Señora , si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Apelativo (vocativo)	Los miércoles, cariño .	43
Apelativo (vocativo)	Esfuézate, mujer ...	45
Apelativo (vocativo)	¿Qué pasa? Menudo susto, hija ...	54
Apelativo (vocativo)	¡Quita allá, mujer! ...	55
Apelativo (vocativo)	No, mujer : en el pelo. Unos injertos de pelo que hacen los japoneses...	56
Apelativo (vocativo)	No, mujer ... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79

5.3.5. FASE 5. Etapa de comprensión: análisis de los rasgos de oralidad extraídos de los TLO

Esta fase se corresponde con una de las dos etapas imprescindibles en cualquier proceso de traducción, comprensión y reexpresión (fases 5 y 6, respectivamente). Tal y como explican Romero Frías y Espa (2005)³⁸.

La comprensión del TO es lo que hace posible que éste pueda ser traducido a otra lengua. Sin comprensión, ya lo hemos dicho, no puede haber traducción. Por eso el traductor debe dividir su proceso en dos fases: en la primera debe analizar el TLO en cuanto al sentido y al

³⁸ https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/l_afines.html Recuperado el 5 de junio de 2020

estilo y en la segunda reconstrucción debe reproducir en el TLT las características de sentido y estilo del TLO, considerando la equivalencia comunicativa mejor.

Por tanto, esta fase 5 se corresponde con la primera etapa de comprensión y, como veremos en el siguiente epígrafe, la fase 6 se corresponde con la segunda etapa de reexpresión o reconstrucción.

En cuanto a la metodología de análisis, hemos optado por una metodología mixta, es decir, cuantitativa y cualitativa, que combina una ordenación y examen de los resultados numéricos con la interpretación crítica del propio investigador. Tras recopilar los datos necesarios para esta investigación, tal como se ha explicado en el apartado anterior, hemos realizado un análisis cuantitativo de los mismos con el fin de detectar los rasgos de oralidad fingida con mayor o menor presencia en los tres TLO del corpus, al que le ha seguido un análisis cualitativo para determinar la función que cumplen dichos rasgos para la recreación de la oralidad fingida en los tres TLO. Los resultados de estos dos análisis, el cuantitativo y el cualitativo, ha permitido dar respuesta a las cuatro primeras preguntas de investigación planteadas arriba y valorar en qué medida se ha alcanzado el primer objetivo específico.

Sobre la base de los resultados de los dos primeros estudios, hemos realizado un segundo análisis cualitativo centrado en la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos del corpus. Con los resultados obtenidos en este tercer estudio, hemos respondido al resto de preguntas de investigación y discutido en qué medida se ha conseguido el segundo objetivo específico.

a) Análisis cuantitativo

La aplicación de un análisis cuantitativo a los datos recopilados del corpus ha contribuido a dotar la presente investigación de mayor fiabilidad, objetividad y validez como estudio científico. Los datos numéricos han sido un pilar importante que sustenta los resultados obtenidos.

En concreto, a través del análisis cuantitativo nos hemos propuesto medir la frecuencia con que aparecen los distintos tipos de rasgos de la clasificación instrumental en cada una de las tres obras originales del corpus. De esta manera hemos obtenido unos resultados numéricos que indican cuáles son los rasgos más frecuentes en cada obra y

cuáles son los menos frecuentes. Para mostrar dichos resultados hemos elaborado una serie de tablas y gráficos que exponen esta información de forma clara.

Por otra parte, también hemos realizado una comparación entre los tres TLO del corpus, la cual se ha realizado por niveles o planos lingüísticos, así como por rasgos (según su índice de frecuencia %).

Los resultados de este análisis cuantitativo nos han permitido detectar qué tipos de expresiones lingüísticas o rasgos emplean los autores con el fin de dotar sus textos de mayor oralidad y cuáles son los más recurrentes.

b) Análisis cualitativo

Frecuentemente, los investigadores avisan de los peligros de una investigación centrada únicamente en datos cuantitativos que puede conducir a generalizaciones vagas para probar lo obvio, y recomiendan combinar el análisis cuantitativo con un tipo de análisis cualitativo que incorpore factores contextuales y pragmáticos y nos permita superar el nivel lingüístico de las palabras y oraciones aisladas. Esta combinación se considera necesaria para proporcionar no sólo una descripción completa de los fenómenos lingüísticos y traductológicos sino también una interpretación coherente de su ocurrencia (Rojo, 2011: 120-121).

Si aplicamos la advertencia de Rojo (2011) a nuestro estudio, podemos entender que un análisis puramente cuantitativo solo permitiría obtener unos resultados de los rasgos de oralidad fingida aislados, cuando nuestro interés también reside en observar cómo se comportan dichos rasgos en los textos dramáticos y cómo se traducen, incorporando factores contextuales y pragmáticos.

Con este propósito, hemos completado el estudio cuantitativo con un análisis cualitativo que ha consistido en el examen del uso de cada uno de los rasgos a través de sus ocurrencias en los TLO del corpus. Este examen se ha basado en un análisis pragmático que ha permitido tratar cada rasgo desde un punto de vista funcional y teniendo en cuenta el contexto y cotexto de empleo, y no como una unidad lingüística aislada. En el análisis hemos descrito los siguientes aspectos: cómo se articulan los rasgos de oralidad fingida en el texto, en qué contexto aparecen, qué implicaciones pragmáticas tienen, qué esquema comunicativo siguen, etc.

Teniendo en cuenta que nuestro propósito es estudiar los rasgos de oralidad fingida desde una perspectiva funcional, nos hemos basado en el modelo desarrollado por Halliday, McIntosh y Strevens (1964) y Halliday (1978) centrado en el análisis del contexto de situación de un texto. Las variaciones lingüísticas según los tipos de

contextos de situación que pueden presentar los textos determinan el registro de los mismos. Estos autores definen el registro como «a variety according to use, in the sense that each speaker has a range of varieties and chooses between different times» (Halliday, MacIntosh y Stevens, 1964: 77)³⁹. Por tanto, los textos escritos que simulan la oralidad, como es nuestro caso, presentan singularidades que se ven reflejadas principalmente en su registro (entonación, selección de léxico más o menos especializado, patrones sintácticos fijados o más libres, grado de planificación del discurso, etc.). Son precisamente estas particularidades las que hemos pretendido analizar en el estudio cualitativo aplicando el modelo de análisis mencionado a los distintos rasgos detectados en el corpus. En concreto, nos hemos centrado en el análisis de tres factores contextuales: el campo, el tenor y el modo. A continuación, repasamos brevemente cada uno de ellos con el fin de emplear dichos conceptos en nuestro estudio de una forma más clara y sistemática.

Marimón-Llorca (2008: 2) se refiere al campo de la siguiente forma:

El campo está relacionado con el tema del discurso, con los conocimientos de los hablantes, con el grado de familiaridad con el tema que se supone que el auditorio posee. (...) El campo tiene que ver con la actividad social y profesional de los hablantes y con las situaciones en las que éstas se desarrollan⁴⁰.

Con respecto al concepto de tenor, Marimón-Llorca (2008: 3) lo define como:

El tenor tiene que ver con las actitudes de los hablantes respecto al mensaje y respecto a la relación que mantienen el uno con el otro, con la actividad desarrollada por el hablante y sus interlocutores (Moreno Fernández, 1998: 50) y establece el nivel de formalidad del lenguaje (Pereira Rodríguez, 2000: 31).

Al estudiar el concepto de tenor es importante diferenciar entre tenor interpersonal y tenor funcional.

El tenor interpersonal es precisamente el que se establece a partir de la distancia social y jerárquica entre los interlocutores. La gradación se establece entre situaciones en las que se requiere una máxima formalidad y aquellas en las que el grado de formalidad es mínimo y que suelen coincidir con los usos privados o familiares de la lengua (Marimón-Llorca, 2003: 3).

³⁹ Una variedad según el uso, en el sentido de que cada hablante dispone de distintas variedades y opciones en distintos momentos. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁴⁰ <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/8/TEMA%202.%20LA%20ADECUACION.pdf>
Recuperado el 17 de junio de 2019

En lo que respecta al tenor funcional, este «se refiere a las intenciones comunicativas, a las finalidades del discurso y tiene que ver con las funciones y los actos de habla» (Marimón-Llorca 2003: 4). En el análisis de los rasgos detectados en el corpus nos hemos detenido en el estudio del tenor interpersonal, centrándonos en la relación jerárquica entre los interlocutores y el grado de formalidad. El tenor funcional, por su parte, está relacionado con la finalidad global que desempeña el texto, por lo que los distintos rasgos no alteran directamente esta función. Por este motivo, el tenor funcional no se ha mencionado en la mayoría de rasgos, salvo que exista algún rasgo en el que el tenor funcional desempeñe un papel especialmente significativo.

Finalmente, en lo que respecta al modo, Marimón-Llorca (2008: 3) explica que este «se refiere sobre todo al canal y a las limitaciones y condiciones que este impone al discurso. La diferencia principal en este ámbito es la que suele establecerse entre lengua oral y lengua escrita».

Por tanto, la metodología seguida para el análisis de cada uno de los rasgos de oralidad fingida detectados en el corpus ha transcurrido por cuatro fases diferenciadas:

- Definición del rasgo y caracterización del mismo como marca de oralidad. En esta primera fase hemos pretendido recabar información sobre cada tipo de rasgo mediante estudios previos que lo conciban como una marca de oralidad. Posteriormente, hemos podido comprobar si la materialización, las características y el funcionamiento de cada rasgo en dichos estudios guarda, o no, semejanzas con el comportamiento de los rasgos en los TLO de esta investigación.
- Información sobre su grado de representatividad en el corpus; para ello, hemos retomado del estudio cuantitativo el índice de frecuencia del rasgo con el fin de poder valorar su peso en la obra.
- Análisis del rasgo de oralidad en relación con el registro, teniendo en cuenta los tres factores siguientes:
 - Campo
 - Tenor
 - Modo

Para cada uno de estos tres factores hemos empleado como recurso distintos fragmentos representativos de los TLO.

- Relación del rasgo de oralidad analizado con las especificidades del texto dramático: oralidad, inmediatez, publicidad, multidimensionalidad, teatralidad y representabilidad (cfr. 2.3. *Características del texto dramático y su traducción*).

Los rasgos que hemos analizado se van a presentar ordenados por niveles lingüísticos, siguiendo la tabla 15. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*: nivel fonético-prosódico, nivel sintáctico, nivel morfológico, nivel léxico-semántico, nivel pragmático, nivel discursivo, nivel retórico y, finalmente, nivel ortotipográfico.

5.3.6. FASE 6. Etapa de reexpresión: análisis de la traducción de los rasgos de oralidad fingida más relevantes para el texto dramático extraídos de los TLM

a) Análisis cualitativo y cuantitativo

En esta fase de reexpresión hemos analizado la traducción de los rasgos de oralidad más relevantes para el texto dramático en función de los resultados que obtenidos en el estudio cuantitativo y cualitativo de los TLO.

Para cada uno de los rasgos de oralidad seleccionados se han analizado una selección de ocurrencias consideradas especialmente representativas del empleo del rasgo y/o relevantes por los problemas que plantean, en los tres TLO y los respectivos TLM que conforman el corpus objeto de estudio. Para cada caso se ha elaborado una tabla en la que incluimos el fragmento original, sus traducciones a las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación y la técnica de traducción utilizada (Molina y Hurtado, 2002) (cfr. 5.4.3. *Clasificación de técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2002)*). A continuación, se ha llevado a cabo un análisis de la traducción propuesta para cada caso y para cada TLM, considerando los siguientes aspectos: la técnica de traducción empleada (Molina y Hurtado, 2002), si se mantiene o no el rasgo de oralidad, si se sustituye por otro elemento que cumpla parcialmente su función, si se sustituye por otro rasgo de oralidad, si se suprime sin compensación, si se suprime o altera por las

diferencias entre las lenguas o, en su caso, si los distintos perfiles de los traductores en cada texto meta afectan a la traducción y de qué manera. Finalmente, se ha planteado un comentario global sobre la traducción del rasgo en cuestión, teniendo siempre en cuenta que nos hemos basado en los casos mostrados previamente.

Tras el análisis cualitativo, hemos llevado a cabo una recopilación y cuatificación de los resultados obtenidos, lo que ha supuesto un nuevo análisis cuantitativo que nos ha permitido observar tendencias en cuanto a la traducción de los rasgos de oralidad fingida y factores que afectan a su traducción.

5.4. Materiales e instrumentos

En esta tesis doctoral se han empleado diversos materiales e instrumentos que nos han permitido llevar a cabo la investigación planteada. Estos incluyen:

1. Un corpus textual paralelo multilingüe y multidireccional (español/italiano/inglés) en formato papel constituido por nueve obras dramáticas (tres TLO y las respectivas traducciones).
2. Una clasificación instrumental de rasgos de la oralidad fingida resultante de una adaptación de la síntesis elaborada en la revisión de la bibliografía (tabla 10. *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados*) para aplicarla al análisis de los textos dramáticos de nuestro corpus.
3. La clasificación de técnicas de traducción propuesta por Molina y Hurtado (2002).

5.4.1. Corpus de traducción

El corpus de traducción es un material esencial para el desarrollo de esta investigación. Sin embargo, dada su extensión, consideramos más oportuno desarrollarlo en un capítulo autónomo tras la descripción del resto de materiales e instrumentos empleados en esta tesis doctoral. Por tanto, una vez finalizado el presente

capítulo, expondremos todo lo referente a la descripción del corpus de traducción (cfr. Capítulo 6. Presentación del corpus).

5.4.2. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida

Uno de los instrumentos fundamentales que se van a utilizar en esta tesis doctoral, imprescindible para llevar a cabo de forma rigurosa la extracción y el análisis de los datos del corpus textual, es una clasificación instrumental de los rasgos de la oralidad fingida estructurada en niveles, que presentamos a continuación (tabla 15). Para su elaboración se ha utilizado como base la tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida elaborada a partir de la revisión de la bibliografía llevada a cabo en la revisión de la bibliografía (tabla 10), la cual se ha sometido a una serie de ajustes que se detallan y se justifican tras la siguiente tabla.

Tabla 15. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida

Nivel	Rasgo
Nivel fonético-prosódico	Acento regional y social
	Aféresis y apócope
	Asimilación de sonidos
	Aspiración de consonantes
	Claridad en la pronunciación y la dicción
	Elongación de los sonidos
	Pronunciación marcada y enfática
	Uso de la entonación como marcador de cohesión
Nivel sintáctico	Anacoluto
	Anáfora
	Catáfora
	Deíctico
	Digresión
	Enunciado incompleto
	Extensión oracional breve
	Falso comienzo
	Frase elíptica
	Orden pragmático o marcado de las palabras
	Pausa o vacilación
	Reformulación sintáctica o corrección
	Estructura sintáctica corta y simple
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)
Nivel morfológico	Afijo (especialmente prefijo y sufijo)
	Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso

	incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional
	Uso redundante de pronombres
Nivel léxico-semántico	Apelativo (principalmente vocativo)
	Ausencia de arcaísmos
	Eufemismo
	Coloquialismo
	Lenguaje vago y simple
	Léxico estándar
	Onomatopeya
	Palabra malsonante y término ofensivo
	Préstamo
	Repetición léxica y de estructuras
	Términos de un mismo campo léxico
	Trasgresión del estándar
	Unidad fraseológica
	Variación diatópica
Nivel pragmático	Estructura estereotipada de conversación
	Interjección
	Marcador discursivo
	Pregunta retórica
Nivel discursivo	Diálogo directo
	Discurso indirecto libre
	Monólogo
Nivel retórico	Comparación
	Enumeración
	Hipérbole
	Metáfora
	Paralelismo
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)
	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.

Para lograr esta clasificación instrumental, y que fuera adecuada y aplicable al análisis del corpus, ha sido necesario examinar cada rasgo de oralidad de la tabla resumen con el fin de que no hubiese solapamientos (muchos de los rasgos de esa primera tabla hacían referencia a características textuales similares, aunque con distintas denominaciones dependiendo del autor del estudio). A continuación, detallaremos todos los ajustes llevados a cabo para obtener una clasificación completa y rigurosa. Los rasgos se distribuyen por niveles, igual que ocurre en la tabla resumen de la revisión de la bibliografía (tabla 10. *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de*

oralidad fingida en los estudios revisados): nivel fonético-prosódico, nivel sintáctico, nivel morfológico, nivel léxico-semántico, nivel pragmático, nivel discursivo, nivel retórico y nivel ortotipográfico.

– Nivel fonético-prosódico:

- Se han unido en un único rasgo de oralidad la *aféresis* y la *apócope*, que en la tabla resumen constituían dos rasgos distintos.
- Se han unido en un único rasgo la *asimilación* y la *elisión de sonidos*, que en la tabla resumen constituían dos rasgos distintos.

– Nivel sintáctico:

- Se ha añadido el rasgo *catáfora*, a pesar de no estar presente en la tabla resumen, ya que sí estaba presente la *anáfora* y ambos son mecanismos simétricos de cohesión textual. Por tanto, ambos deben estar presentes en la clasificación instrumental.
- Se ha eliminado el rasgo *deixis personal (yo/tu...)* y se ha mantenido el rasgo *deícticos* que engloba al rasgo eliminado.
- Los rasgos *ausencia de planificación en el discurso (pausa, error, corrección, reformulación léxicas y sintácticas)* y *disfluencia sintáctica (enunciado incompleto, digresión, pausa y vacilación, repetición, reformulación y falso comienzo)* se solapan parcialmente. Por tanto, se ha optado por establecerlos como cinco rasgos distintos: *pausa o vacilación, corrección o reformulación sintáctica, enunciado incompleto, digresión y falso comienzo*. Con respecto al rasgo *error*, se ha decidido eliminarlo, ya que este aspecto está incluido en el rasgo *trasgresión del estándar*. Por último, la *repetición* se ha incluido en el nivel léxico-semántico bajo el nombre de *repetición léxica y de estructuras*.
- Los rasgos *conector fático* y *conector metadiscursivo* se han trasladado al nivel pragmático.
- Se ha eliminado el rasgo *elisión de elementos oracionales* y se ha mantenido el de *frase elíptica* al tratarse de rasgos similares.
- Se han unido los rasgos *libertad temática (dislocación y oración hendida)* y *orden de las palabras (convencional frente a un orden*

marcado o pragmático de las palabras) bajo el nombre de *orden pragmático o marcado de las palabras*.

- Los rasgos *progresión ilógica del tema con saltos y rupturas* y *digresión asociativa* se han unido en un solo rasgo llamado *digresión*.
- Se ha eliminado el rasgo *adición y simetría*.
- Los rasgos *sintaxis natural* y *estructura sintáctica: corta y simple*, se han unido en un rasgo bajo el nombre de *estructura sintáctica corta y simple*.
- El rasgo *tipo de conjunciones y dispositivos de cohesión usados* (*marcador discursivo, estructura estereotipada de conversación, interjección y vocativo*) se ha llevado al nivel pragmático.
- El rasgo *uso de estructuras pasivas* se ha eliminado.

– Nivel morfológico:

- Se ha añadido el rasgo *afijo* (*especialmente prefijo y sufijo*), extraído del nivel léxico-semántico en el que aparecía como *creación léxica mediante procesos morfológicos* (*sufijo, prefijo y procesos de acortamiento*).
- Los rasgos *discordancia gramatical* (*género y número*), *uso incorrecto de los tiempos verbales* (*inflexión verbal deficiente*) y *uso incorrecto de pronombres* se han aunado en un solo rasgo llamado *incorrecciones* (*discordancia gramatical, uso incorrecto de los tiempos verbales, uso incorrecto de los pronombres, etc.*).

– Nivel léxico-semántico:

- Los rasgos *apelativo* y *vocativo* se han unido en un único rasgo llamado *apelativo* (*principalmente vocativo*).
- Del rasgo *características que promueven la expresividad léxica y la creatividad léxica* (*expresión coloquial, figura retórica, intertextualidad, etc.*), se ha extraído como único rasgo para este nivel los *coloquialismos*, mientras que la *figura retórica* se han llevado al nivel retórico y la *intertextualidad* se ha eliminado.

- Los rasgos *jerga juvenil, términos en argot y lenguaje especializado* se han eliminado y se ha incluido un rasgo llamado *términos de un mismo campo léxico*.
- Los rasgos *marca dialectal, variación diatópica y uso del dialecto* se han unificado bajo el nombre de *variación diatópica*.
- Nivel pragmático:
 - El rasgo *tipo de conjunciones y dispositivos de cohesión usados (marcador discursivo, estructura estereotipada de conversación, interjección, vocativo)* que se encontraba en el nivel sintáctico se ha cambiado al nivel pragmático y en este mismo rasgo se han incluido los rasgos del nivel pragmático: *marcador de contacto, interjección, marcador discursivo y recurso oral de modalización*. Una vez unificados estos dos rasgos, al tratarse de un rasgo demasiado amplio y de difícil manejo, se ha separado en tres rasgos distintos: *marcador discursivo, estructura estereotipada de conversación e interjección*. El resto se han eliminado al encontrarse ya incluidos en otros rasgos.
 - El rasgo *reformulación y vacilación* se ha llevado al nivel sintáctico.
 - El rasgo *registro vulgar y espontáneo* se ha eliminado.
- Nivel discursivo:
 - Los rasgos *monólogo y monólogo interior* se han unido en un único rasgo llamado *monólogo*.
- Nivel retórico:
 - Los rasgos *paralelismo, comparación (en especial comparación por exageración), metáfora e hipérbole* se han separado en cuatro rasgos distintos: *comparación, hipérbole, metáfora y paralelismo*.
- Nivel ortotipográfico:
 - Los rasgos *comillas, cursiva y signos de puntuación* se han incluido en el rasgo *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales* bajo el nombre de *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.*

5.4.3. Clasificación de técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2002)

El último instrumento que ha empleado en esta tesis doctoral es la clasificación de técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2002). Ante la falta de especificidad en lo que a la traducción de los rasgos de oralidad fingida se refiere (tabla 11. *Tabla resumen de las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados*), ha sido necesario recurrir a una clasificación de técnicas de traducción más sistemática que nos sirva para el análisis del corpus de esta tesis.

Se ha recurrido a la clasificación propuesta por Molina y Hurtado (2002) por las siguientes razones:

- Ha sido respaldada por numerosos estudios de traducción de los últimos años (Molina Martínez, 2002; Hernández Guerrero, 2006; Martí Ferriol, 2006; Vella Ramírez y Martínez López, 2012).
- Las técnicas de traducción incluidas no están concebidas para una tipología textual específica, por lo que se pueden aplicar a los textos dramáticos cómodamente. Al no hallar investigaciones sobre técnicas de traducción específicas para esta tipología textual, nos vemos forzados a recurrir a estudios de otras tipologías textuales, como ya sucedió en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comics y canciones* y 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*), o a estudios aplicables a varias tipologías indistintamente (Molina y Hurtado, 2002), que sirvan de base para la consecución de nuestros objetivos.

Antes de adentrarnos en la configuración de la clasificación y con el fin de delimitar y detallar qué entendemos por técnica y el uso que vamos a hacer de este instrumento en nuestra investigación, resulta útil repasar, aunque sea brevemente, algunos conceptos que a menudo suelen intercambiarse o confundirse con el de técnica de traducción como son método o estrategia (Molina y Hurtado, 2002: 506-508).

Molina y Hurtado entienden por método (2002: 507):

The way a particular translation is carried out in terms of translator's objective, i.e., a global option that affects the whole text. (...) Each solution the translator chooses when

translating a text responds to the global option that affects the whole text (the translation method) and depends on the aim of the translation. The translation method affects the way micro-units of the text are translated: the translation techniques. Thus, we should distinguish between the method chosen by the translator, e.g., literal or adaptation, that affects the whole text, and the translation techniques, e.g., literal translation or adaptation, that affect micro-units of the text⁴¹.

Molina y Hurtado (2002) entienden por método de traducción una determinación global que el traductor mantiene y que afecta a todo el texto y a todas las decisiones que se tomen a lo largo del proceso de traducción. Dichas decisiones (estrategias o técnicas de traducción) se tomarán en función del método de traducción escogido por el traductor.

Aclarado el concepto de método de traducción (decisión global que toma el traductor y que afecta a todo el texto) frente al de técnica de traducción (decisiones de traducción que afectan a las microunidades textuales), vamos a introducir el tercer concepto con el que se suele generar confusión a la hora de hablar de técnicas: estrategias de traducción.

Molina y Hurtado (2002: 508) entienden por estrategia:

Strategies are the procedures (conscious or unconscious, verbal or nonverbal) used by the translator to solve problems that emerge when carrying out the translation process with a particular objective in mind (Hurtado Albir 1996, 1999). (...) Strategies open the way to finding a suitable solution for a translation unit. The solution will be materialized by using a particular technique. Therefore, strategies and techniques occupy different places in problem solving: strategies are part of the process, techniques affect the result⁴².

Según explican Molina y Hurtado (2002: 508), las técnicas de traducción afectan al resultado final del texto (microunidades textuales), mientras que las estrategias de traducción afectan al proceso de traducción (decisiones que toma el traductor durante el

⁴¹ La forma en que se lleva a cabo una traducción en particular en términos del objetivo del traductor, por ejemplo: una opción global que afecta a todo el texto. (...) Cada solución que el traductor escoge cuando traduce un texto responde a la opción global que afecta a todo el texto (el método de traducción) y depende del objetivo de la traducción. El método de traducción afecta a la forma de traducir las microunidades del texto: las técnicas de traducción. Por lo tanto, debemos distinguir entre el método que el traductor escoge, por ejemplo: literal o adaptación, que afecta a todo el texto; y las técnicas de traducción, por ejemplo: traducción literal o adaptación, que afectan a las microunidades del texto (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁴² Las estrategias son procedimientos (conscientes o inconscientes, verbales o no verbales) que el traductor emplea para resolver problemas que surgen cuando se lleva a cabo el proceso de traducción con un objetivo particular en mente (Hurtado Albir, 1996, 1999). (...) Las estrategias abren el camino para encontrar una solución adecuada para una unidad de traducción. La solución se puede materializar mediante el uso de una técnica en particular. Por lo tanto, las estrategias y las técnicas ocupan lugares diferentes en la resolución de un problema: las estrategias son parte del proceso, las técnicas afectan al resultado (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

proceso de traducción y que pueden verse plasmadas mediante el uso de técnicas de traducción).

A continuación, vamos a presentar un sencillo esquema que resume estos tres conceptos según el estudio de Molina y Hurtado (2002):

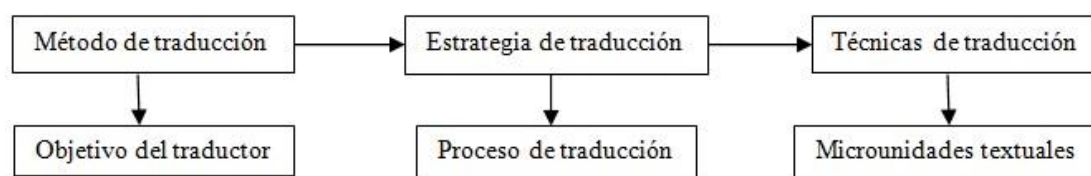


Figura 4. Esquema métodos, estrategias y técnicas de traducción (Molina y Hurtado, 2002)

Una vez aclarados los conceptos de método, estrategia y técnica de traducción, pasamos a la clasificación de técnicas de traducción. Molina y Hurtado (2002: 508-509) enfocan su clasificación desde una concepción dinámica y funcional de la traducción, por lo que destaca la necesidad de evaluar cada técnica o procedimiento técnico en función de su contexto de uso.

In our opinion, most studies of translation techniques do not seem to fit in with the dynamic nature of translation equivalence. If we are to preserve the dynamic dimension of translation, a clear distinction should be made between the definition of a technique and its evaluation in context. A technique is the result of a choice made by a translator, its validity will depend on various questions related to the context, the purpose of the translation, audience expectations, etc. If a technique is evaluated out of context as justified, unjustified or erroneous, this denies the functional and dynamic nature of translation. A technique can only be judged meaningfully when it is evaluated within a particular context (Molina y Hurtado, 2002: 508-509)⁴³.

Esta visión coincide con la mayoría de las propuestas que hemos revisado para la traducción de rasgos de oralidad, en las que los autores destacan la necesidad de tener en cuenta la función que los rasgos de la oralidad fingida cumplen tanto en el texto, como en el contexto original.

⁴³ En nuestra opinión, la mayoría de estudios de técnica de traducción no parecen adaptarse a la naturaleza dinámica de equivalencia en traducción. Si queremos preservar la dimensión dinámica de la traducción, se debe hacer una distinción clara entre la definición de una técnica y su evaluación en su contexto. Una técnica es el resultado de una elección que el traductor hace, su validez dependerá de varias cuestiones relacionadas con el contexto, el propósito de la traducción, las expectativas del receptor, etc. Si se evalúa una técnica fuera de contexto como justificada, injustificada o errónea, se niega la naturaleza dinámica y funcional de la traducción. Una técnica solo se puede juzgar de manera significativa cuando se evalúa dentro de un contexto en particular (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

Molina y Hurtado (2002: 509) explican que las técnicas de traducción no son acertadas o erróneas de manera aislada, sino que son funcionales y dinámicas en términos de:

- The genre of the text (letter of complaint, contract, tourist brochure, etc.)
- The type of translation (technical, literary, etc.)
- The mode of translation (written translation, sight translation, consecutive interpreting, etc.)
- The purpose of the translation and the characteristics of the translation audience
- The method chosen (interpretative-communicative, etc.)⁴⁴

Una vez explicados algunos conceptos esenciales del estudio de Molina y Hurtado (2002) podemos entender que estas autoras tratan de elaborar una clasificación de técnicas de traducción funcional, cuyo objetivo es «unificar criterios y abarcar las principales posibilidades de variación» (Hurtado, 2001: 268-269). Por lo tanto, la genericidad de esta clasificación de técnicas de traducción, así como la falta de una clasificación sistemática de técnicas de traducción aplicable a los textos dramáticos, han sido los principales motivos que nos han llevado a escoger la clasificación de Molina y Hurtado (2002) como la más idónea para el propósito perseguido en la presente tesis doctoral.

Una vez justificada su elección, presentamos a continuación las dieciocho técnicas que conforman la clasificación de Molina y Hurtado (2002: 509-511) con las respectivas definiciones:

- Adaptation. To replace a ST cultural element with one from the target culture.
- Amplification. To introduce details that are not formulated in the ST: information, explicative paraphrasing...
- Borrowing. To take a word or expression straight from another language. It can be pure (without any change), or it can be naturalized (to fit the spelling rules in the TL).
- Calque. Literal translation of a foreign word or phrase; it can be lexical or structural.
- Compensation. To introduce a ST element of information or stylistic effect in another place in the TT because it cannot be reflected in the same place as in the ST.
- Description. To replace a term or expression with a description of its form or/and function.
- Discursive creation. To establish a temporary equivalence that is totally unpredictable out of context.

⁴⁴ - El género textual (hoja de reclamaciones, contrato, folleto turístico)

- El tipo de traducción (técnica, literaria, etc.)

- El modo de traducción (traducción escrita, traducción a vista, interpretación consecutiva, etc.)

- El propósito de la traducción y las características del receptor de la traducción

- El método escogido (interpretativo-comunicativo, etc.) (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

- Established equivalent. To use a term or expression recognized (by dictionaries or language in use) as an equivalent in the TL.
- Generalization. To use a more general or neutral term.
- Linguistic amplification. To add linguistic elements. This is often used in consecutive interpreting and dubbing.
- Linguistic compression. To synthesize linguistic elements in the TT. This is often used in simultaneous interpreting and in subtitling. It is in opposition to linguistic amplification.
- Literal translation. To translate a word or an expression word for word.
- Modulation. To change the point of view, focus or cognitive category in relation to the ST; it can be lexical or structural.
- Particularization. To use a more precise or concrete term.
- Reduction. To suppress a ST information item in the TT. It is in opposition to amplification.
- Substitution (linguistic, paralinguistic). To change linguistic elements for paralinguistic elements (intonation, gestures) or vice versa. It is used above all in interpreting.
- Transposition. To change a grammatical category.
- Variation. To change linguistic or paralinguistic elements (intonation, gestures) that affect aspects of linguistic variation: changes of textual tone, style, social dialect, geographical dialect, etc.⁴⁵

⁴⁵ - Adaptación. Reemplazar un elemento cultural del TO por uno de la cultura meta.

- Amplificación. Introducir detalles que no están formulados en el TO: información, paráfrasis explicativas...
- Préstamo: Tomar una palabra o expresión directamente de otra lengua. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (que cumple con las normas ortográficas de la LM).
- Calco. Traducir de manera literal una palabra o frase extranjera; puede ser léxico o estructural.
- Compensación. Introducir un elemento de información o efecto estilístico del TO en otro lugar del TM ya que no se puede situar en el mismo lugar en el que estaba en el TO.
- Descripción. Reemplazar un término o expresión por una descripción que tenga su misma forma y/o función.
- Creación discursiva. Establecer una equivalencia temporal que es totalmente impredecible fuera de contexto.
- Equivalente acuñado. Usar un término o expresión reconocido (por diccionarios o por el uso lingüístico) como equivalente en la LM.
- Generalización. Usar un término más general o neutral.
- Amplificación lingüística. Añadir elementos lingüísticos. Se usa a menudo en interpretación consecutiva y en doblaje.
- Compresión lingüística. Sintetizar elementos lingüísticos en el TM. Se utiliza a menudo en interpretación simultánea y en subtitulación. Es lo contrario a la amplificación lingüística.
- Traducción literal. Traducir una palabra o expresión palabra por palabra.
- Modulación. Cambiar el punto de vista, enfoque o categoría cognitiva en relación al TO; puede ser léxica o estructural.
- Particularización. Usar un término más concreto o preciso.
- Reducción. Suprimir un elemento de información del TO en el TM. Es lo contrario a la amplificación.
- Sustitución (lingüística, paralingüística). Cambiar elementos lingüísticos por elementos paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Se usa sobre todo en interpretación.
- Transposición. Cambiar la categoría gramatical.
- Variación. Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

6. PRESENTACIÓN DEL CORPUS

El conjunto de textos que se someten a análisis en la presente investigación conforman un corpus multilingüe (español/inglés/italiano) y multidireccional constituido por nueve obras en total, a través del cual estudiamos la traducción de los rasgos de la oralidad inter e intralingüísticamente. La posibilidad de trabajar con un corpus paralelo trilingüe va a permitir observar si existen diferencias en la traducción de los rasgos de oralidad entre lenguas tipológica y culturalmente próximas (italiano/español) y lenguas tipológica y culturalmente distantes (italiano/inglés y español/inglés).

Detallamos a continuación las nueve obras que conforman el corpus.

TLO1/SP y sus traducciones:

- *El cerco de Leningrado* (1994/2010), de José Sanchís Sinisterra (TLO1/SP)
- *The Siege of Leningrad* (2003), traducción de Mary-Alice Lessing (TLM1/EN)
- *L'assedio di Leningrado* (2004), traducción de Cristina Palmarini (TLM1/IT)

TLO2/IT y sus traducciones:

- *Sotto paga, non si paga!* (1974/2007), de Dario Fo (TLO2/IT)
- *Low Pay? Don't Pay?* (2010), traducida por Joseph Farrell (TLM2/EN)
- *¡Aquí no paga nadie!* (2011), traducida por Carla Matteini y revisada por Franca Rame (TLM2/SP)

TLO3/EN y sus traducciones:

- *The Homecoming* (1965), de Harold Pinter (TLO3/EN)
- *Retorno al hogar* (1970), traducida por Luis Escobar (TLM3/SP)
- *Il ritorno a casa* (1965), traducida por Alessandra Serra (TLM3/IT)

A continuación, presentamos detenidamente las tres obras originales y sus respectivas traducciones con el fin de contextualizarlas y así poder llevar a cabo el análisis de la traducción de los rasgos de oralidad de forma más completa y fundamentada. El orden que se va a seguir para presentar los textos será el siguiente: *El cerco de Leningrado* y sus traducciones; *Sotto paga, non si paga!* y sus traducciones y, por último, *The Homecoming* y sus traducciones.

6.1. *El cerco de Leningrado* y sus traducciones

6.1.1. El autor: José Sanchís Sinisterra

Antes de examinar *El cerco de Leningrado* es necesario dar algunos datos sobre su autor. José Sanchís Sinisterra (Valencia, 1940) es uno de los dramaturgos actuales más respetados de la lengua española; también es un distinguido director, teórico y profesor de teatro. Como profesor, en el Instituto de Teatro de Barcelona y en la Universidad Autónoma de Barcelona, es de sobra reconocido por su servicio excepcional como mentor de numerosos jóvenes dramaturgos.

Desde los diecisiete años, cuando Sanchís Sinisterra comenzó a escribir y dirigir, su trabajo se ha caracterizado por una búsqueda apasionada que le ha permitido explorar las fronteras de la teatralidad y las normas sociales. Al principio de su carrera, fundó y dirigió grupos de teatro independientes. En 1971, trabajó como profesor en el Instituto de Teatro de Barcelona, donde fundó el grupo Teatro Fronterizo, que aún continúa activo bajo el nombre de Nuevo Teatro Fronterizo, y en el 1984 en la Universidad Autónoma de Barcelona como profesor de Teoría e Historia de la Representación Teatral. En 1989, trabajó como director de la Sala Beckett de Barcelona, la que fuera sede de Teatro Fronterizo. Actualmente la sede del grupo Nuevo Teatro Fronterizo, del que sigue siendo director, se encuentra en La Corsetería (Madrid). Como director, Sanchís Sinisterra ha realizado numerosas puestas en escena de obras de autores como Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Pirandello, Brecht y Beckett, entre otros. Al mismo tiempo, ha dirigido sus propias creaciones en España y en el extranjero y se le ha galardonado con numerosos premios, incluyendo el Premio Nacional de Teatro. Es autor de más de 35 obras originales y adaptaciones.

Para Sosa (2004) Sanchís Sinisterra apuesta por una teatralidad a menor escala, distinta de los espectáculos comerciales y populares, con personajes al margen del poder. Entre sus elementos formales se encuentran el metateatro, una puesta en escena minimalista, el humor y la melancolía, la yuxtaposición de realismo y fantasía, las rupturas temporales y espaciales, y una fusión de las formas épicas, cómicas, narrativas y dramáticas con los registros lingüísticos.

Sus primeros trabajos, como *Demasiado frío* (1965) y *Testigo de poco* (1973), evidencian un realismo social brechtiano y una crítica política. *La leyenda de Gilgamesh* (1977) inicia su investigación de la teatralidad. Su mayor éxito, *Ñaque o de piojos y actores* (1980) es un estudio metateatral del teatro y la condición humana que revela la influencia de Beckett.

¡Ay, Carmela! (1986) es su trabajo más conocido fuera de España, del cual se hizo una versión cinematográfica en 1990 dirigida por Carlos Saura que cosechó un gran éxito y logró trece premios en la V Edición de los Premios Goya, entre ellos mejor película y mejor director. También logró un gran éxito su obra *El lector por horas* (1999). *Ñaque*, *¡Ay, Carmela!* y *El cerco de Leningrado* (1994) conforman su trilogía de *El escenario vacío*. *El cerco de Leningrado* hace referencia a la caída del Muro de Berlín de manera metafórica, (Sosa, 2004). Posteriormente publicó otra de sus trilogías bajo el título *Trilogía americana* (1997) que consta de tres piezas teatrales, todas ellas publicadas por separado con anterioridad: *Nafragios de Alvar Nuñez* (1992), *Lope de Aguirre, traidor* (1992) y *El retablo de Eldorado* (1985), en esta trilogía realiza una revisión histórica sobre la conquista de América. Aunque su obra es mucho más extensa, aquí solo se ha recogido parte de su trabajo más notorio.

José Sanchís Sinisterra se ha visto fuertemente influenciado por otros importantes dramaturgos como Brecht, Beckett, Shakespeare, Calderón, Shaw y Pirandello, entre otros, con los que comparte algunas características que definen su estilo. El teatro de José Sanchís Sinisterra ha sido catalogado por algunos como teatro neo-vanguardia, (Cornago Bernal, 2000: 20; García Gabaldón y Valcárcel, 1998: 439, en Sosa, 2004: 43). Este teatro neo-vanguardia se inicia en España durante los últimos años de la dictadura franquista y se consolida tras la muerte del dictador. Esto se debió a varios factores, como la desaparición los teatros nacionales, exponentes del régimen franquista, la fundación del Centro Dramático Nacional y a que los directores teatrales procedían de grupos de intelectuales. Estos cambios generaron este nuevo tipo de teatro neo-vanguardia que trataba temas que hasta ese momento habían sido reprimidos, como la libertad sexual, de expresión, etc. (Sosa, 2004: 43-47).

Además de dramaturgo, José Sanchís Sinisterra ha dedicado gran parte de su vida al estudio de la teoría del teatro. El reflejo de la teoría del teatro en sus obras es una característica esencial de este dramaturgo, (Aznar Soler, 1991: 11), en (Sosa, 2004: 50). Algunos de los aspectos teóricos que ha desarrollado en la teoría del teatro son: los componentes de la relación teatral, la relación entre el actor y el personaje, la

reescritura, la acotación y la teatralidad menor (Sosa, 1991: 67-91). Cabe destacar especialmente dos de estos conceptos: reescritura y metateatro, los cuales conforman dos de las características estilísticas más importantes del teatro de José Sanchís Sinisterra, como ya se ha mencionado al proporcionar algunos datos biográficos sobre este autor.

La reescritura es un concepto ambiguo y difícil de acotar, como explica (Sosa, 2004: 14):

La reescritura incluye variantes que van desde el ligero parecido o “aire familiar” hasta los calcos discursivos que han recibido tradicionalmente el nombre de plagios; por ello, es a veces muy problemático establecer cuándo un texto es “original” y cuándo, la derivación de otro.

En el campo de la reescritura se diferencia entre dos tipos: reescritura escénica y reescritura dramática, a las que José Sanchís Sinisterra denomina dramaturgias. La reescritura escénica es la que realiza un director teatral al poner en escena una obra, mientras que la reescritura dramática o dramaturgia es la que realiza un dramaturgo a partir de otro texto dramático, (Sosa, 2004: 14). José Sanchís Sinisterra cuenta con más de cuarenta textos dramáticos entre originales y dramaturgias. En el caso de *El cerco de Leningrado* se trata de un texto original y no de una dramaturgia, por lo que no se va a profundizar más en este concepto.

Finalmente, la característica más sonada del teatro de José Sanchís Sinisterra es el metateatro, presente en la obra objeto de estudio de esta tesis doctoral. El metateatro es una práctica que ya empleaba Cervantes o Shakespeare. Abel (1963), en (Sosa, 2004: 25-26), uno de los pioneros en este campo de estudio, afirma que el metateatro es la autoconciencia del personaje y/o el dramaturgo, por lo que la obra teatral descansa sobre esta conciencia de la propia dramaticidad. El mismo autor esboza algunas de las características del metateatro: los personajes interpretan a otros personajes, la vida de dichos personajes se percibe como teatralizada, los personajes tienen conciencia de su teatralidad y el mundo se percibe como un escenario y la vida como un sueño. Sin embargo, Sosa (2004: 25) prefiere emplear las características metaficcionales de (Dotras, 1998: 30-31) para esclarecer las características metateatrales, trasladadas al campo del teatro:

- Tematización abierta sobre las relaciones entre los distintos componentes del texto como acto comunicativo.
- Teorización sobre el arte y sobre la índole de la naturaleza de la ficción en general.

- *Mise en abyme*⁴⁶ o «novela dentro de la novela».
- Presencia autoral autoconsciente, dramatización del autor histórico en el texto.
- Intrusión narratorial para efectuar comentarios sobre la propia narración.
- Alusiones directas al lector.
- Transgresiones prácticas o discusión teórica de determinadas convenciones literarias.
- Manipulación del tiempo y el espacio narrativos.
- Autonomía del personaje consciente de su estatuto ficcional.

Estos aspectos que caracterizan el estilo del teatro de José Sanchís Sinisterra ayudan a comprender mejor la obra de este dramaturgo y, por supuesto, serán de gran utilidad cuando se analice el TLO1/SP (*El cerco de Leningrado*), el cual presentará algunas de estas características.

6.1.2. TLO1/SP: *El cerco de Leningrado*

Tabla 16. Datos editoriales del TLO1/SP: *El cerco de Leningrado*

Título	<i>El cerco de Leningrado y Marsal Marsal</i>
Autor	José Sanchís Sinisterra
Editorial	Espiral
Colección	Teatro
ISBN	978-245-0717-6
Año	2010
Edición	Segunda
Número de páginas	127

Como ya se ha explicado anteriormente, la primera obra que se va a presentar es *El cerco de Leningrado*, escrita por José Sanchís Sinisterra y estrenada por primera vez en 1994 en el teatro de Baracaldo en Bilbao, dirigida por Omar Grasso e interpretada por Nuria Espert y María Jesús Valdés en los papeles de Natalia y Priscila respectivamente. Durante este mismo año y tras un tour por otras ciudades españolas y extranjeras también se representó en Madrid en el Teatro María Guerrero. En 1997 Dominique Poulange dirigió esta obra bajo el título de *Le Siège de Leningrad* en el Colline National Theatre de París, donde sus protagonistas fueron encarnadas por las actrices Judith Magre y Emmanuelle Riva. Posteriormente, en 2001 se representó en Buenos Aires dirigida por Osvaldo Bonet e interpretada en esta ocasión por Alejandra Boero como Natalia y María Rosa Gallo como Priscila. En 2005 fue llevada a Lima, Perú, con

⁴⁶ Expresión francesa cuyo significado literal es 'puesta en abismo'. Esta expresión se emplea para explicar un proceso narrativo mediante el cual se inserta una narración dentro de otra.

Cecilia Natteri y Violeta Cáceres como protagonistas. Más recientemente volvió a representarse en España en diversas ocasiones. En 2008 se representó en Canarias a cargo de la compañía teatral 2RC, dirigida por Rafael Rodríguez e interpretada por Blanca Rodríguez como Priscila y Lili Quintana como Natalia. En 2010 se representó en Asturias bajo la dirección de Sofía Herrera, perteneciente a la compañía La Galerna, con Mary Chely Fernández en el papel de Priscila y Puri García en el papel de Natalia. En 2011 en el Teatro Bellas Artes de Madrid bajo la dirección de José Carlos Plaza y con las interpretaciones de Magüi Mira (Natalia) y Beatriz Carvajal (Priscila). Y en 2014, en el marco el Festival de Teatro Amateur de Cantabria, se representó en el Teatro CASYC a cargo nuevamente de la compañía teatral La Galerna.

Esta obra se ha representado en numerosas ocasiones tanto en España, como en el resto del mundo, lo que demuestra que se trata de una obra teatral mundialmente reconocida y muy valorada por público y crítica.

Lorenzo López Sancho, periodista, crítico y escritor de reconocido prestigio en España, escribe sobre *El cerco de Leningrado* en el diario *ABC* en 1994, incluido en (Sanchís Sinisterra, 2003: 59):

The Siege of Leningrad uses a metaphor: a theatre in ruins, threatened with destruction... When the action begins, the theatre director has died, Moscow has fallen the Communist doctrine has crumbled... The play is thus an elegy that laments the end of a society in which Priscilla and Natalie as young women shared political ideas, a man's love, and theatrical activity⁴⁷.

En ese mismo año Omar Grasso, director de teatro argentino, escribe para *Primer Acto* (Madrid), incluido en (Sanchís Sinisterra, 2003: 59):

The Siege of Leningrad says we must vindicate the best socialist ideas. I feared that the message wouldn't interest anyone; but there has been an enormous response. When we can present constructive theatre, in the sense of posing problems and saying, perhaps ingenuously, that we have to keep fighting to defend ethics and solidarity... people will support us⁴⁸.

⁴⁷ Utiliza una metáfora: un teatro en ruinas. Amenazado con ser demolido... Cuando la acción empieza, el director de teatro ha muerto, Moscú ha caído, la doctrina comunista se ha desmoronado... La obra es entonces una elegía que lamenta el final de una sociedad en la que Priscila y Natalia como mujeres jóvenes comparten ideas políticas, el amor de un hombre, y actividad teatral (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁴⁸ *El cerco de Leningrado* dice que debemos defender las mejores ideas socialistas. Me temo que el mensaje no interesa a todo el mundo; pero ha habido una respuesta enorme. Cuando podemos presentar teatro constructivo, en el sentido de plantear problemas y decir, tal vez ingenuamente, que tenemos que mantener la lucha para defender la ética y la solidaridad... la gente nos apoyará (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

En 1997 también se publicaron algunas críticas relevantes acerca de la obra. Michel Cournot, conocido escritor, periodista y crítico y director de cine, publicó en el diario parisino *Le Monde*, incluido en (Sanchís Sinisterra, 2003: 59), la siguiente información:

The Ghost Playhouse is about to be destroyed, turned into a parking lot. Natalie and Priscilla are living their last days of shared memories... They dream of the past, of republics, of revolutionary wars, of class struggle... Sanchís Sinisterra as an accomplished artist juggles the signs of uncertainty, sorrow and subtle humor⁴⁹.

Guilles Costaz, periodista, crítico teatral y dramaturgo francés, escribe para *Les Échos de París* en mayo de 1997, en (Sanchís Sinisterra, 2003: 59):

In consistently comic tone, *The Siege of Leningrad* lays to rest the Marxist dream and lays bare a long-hidden truth. The two elderly women set out together to search for “*The Siege of Leningrad*”, the lost manuscript of a play that had never been performed. Once they find the manuscript... it reveals... what they, as committed militants, would have preferred not to know⁵⁰.

Franz Johansson, escritor y crítico teatral francés, además de profesor en la Universidad de La Sorbona, escribe para *Scherzo* de París en octubre de 1997, incluido en (Sanchís Sinisterra, 2003: 59) «*The Siege of Leningrad* is located at the unexpected intersection of two currents: intimate theatre and political theatre. A third tradition links the other two: the *mise en abyme* of the play-within-the-play»⁵¹.

Por último, en julio de 2000 Xúlio Lago Alonso, gallego profesional del teatro, concretamente en la dirección de escena, con numerosas obras dirigidas y galardonadas con diversos premios, también se pronuncia acerca de esta obra en *ADE Teatro* de Madrid, incluido en (Sanchís Sinisterra, 2003: contraportada):

In *The Siege of Leningrad*, Sanchís Sinisterra presents neither chronicle, nor documentary, nor history play. Rather he creates a dramatic poem. The enormous changes that have taken place in social and political behavior in the past quarter century are reflected through the immense naivete and tenderness of two characters. Priscilla and Natalie to a large extent possess the

⁴⁹ El Teatro Fantasma está a punto de ser destruido, transformado en un aparcamiento. Natalia y Priscila están viviendo sus últimos días compartiendo recuerdos... Sueñan con el pasado, de republicanos, de guerras revolucionarias, de lucha de clases... Sanchís Sinisterra, como dotado artista, hace malabares con signos de incertidumbre, melancolía y humor (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁵⁰ En consistente tono cómico, *El cerco de Leningrado* deja descansar el sueño marxista y deja al descubierto una verdad oculta durante mucho tiempo. Las dos ancianas se disponen a buscar “*El cerco de Leningrado*”, el manuscrito perdido de una obra que jamás ha sido interpretada. Una vez que encuentra el manuscrito... les revela... algo que, como militantes, habrían preferido no saber (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁵¹ *El cerco de Leningrado* se localiza en la intersección inesperada de dos corrientes: el teatro intimista y el teatro político. Una tercera tradición se une a las otras dos: la *mise en abysme* de la obra dentro de la obra (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

poetry associated with great clowns. Poetry to express the ambivalence grandeur and misery, laughter and tears, that forms the clown's humanity⁵².

Una vez repasados algunos de los momentos más importantes en relación con la repercusión y la acogida de *El cerco de Leningrado*, se puede prestar especial atención a la edición que atañe a esta tesis doctoral. Se trata de la segunda edición, publicada en el año 2010 (la primera edición se publicó en 1996) por la Editorial Fundamentos de Madrid, en el marco de la *Colección Espiral* y, a su vez, de la Serie Teatro. *El cerco de Leningrado*, con ISBN: 978-84-245-0717-6, se publica junto con otra obra de Sanchís Sinisterra titulada *Marsal Marsal*.

En esta versión se presenta en primer lugar un breve prefacio escrito por el propio Sanchís Sinisterra titulado «¿Todavía teatro político?». En esas escasas líneas, el autor explica su inspiración a la hora de escribir *El cerco de Leningrado* a pesar de que un conocido le dijo que el teatro político ya no se llevaba, anécdota que da lugar al título del prefacio. Aclara, además, que su intención no es hacer teatro político, sino más bien crear personajes sencillos y entrañables como lo son Natalia y Priscila y dar rienda suelta a su obsesión por «el teatro en el teatro» (Sanchís Sinisterra, 2010: 5). Por otro lado, también admite que, una vez iniciada su escritura, en la obra fue tomando más fuerza el aspecto político que representa *El cerco de Leningrado* y explica que solo pretende ofrecer una reflexión sobre la caída de la utopía que para él representaba el comunismo, cuyos personajes todavía se niegan a aceptar.

Tras este prefacio se inicia *El cerco de Leningrado* cuyos dos únicos personajes son Natalia y Priscila. La obra está dividida en dos actos. El primer acto cuenta con cuatro escenas y el segundo con cinco.

6.1.2.1. Argumento

Como ya se ha mencionado, *El cerco de Leningrado* es una obra teatral protagonizada por dos personajes, Natalia y Priscila. Se trata de dos mujeres de cierta

⁵² En *El cerco de Leningrado*, Sanchís Sinisterra no presenta una crónica, ni un documental, ni una historia. Más bien, crea un poema dramático. Los enormes cambios que han tenido lugar en el comportamiento social y político en el último cuarto de siglo se ven reflejados a través de la inmensa ingenuidad y ternura de dos personajes. Priscila y Natalia que en gran medida asocian la poesía a enormes payasos. Poesía que expresa la ambivalencia entre la comedia y la tragedia, la melancolía y la felicidad, la grandeza y la miseria, la risa y las lágrimas, que forma la humanidad de los payasos (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

edad, según explica el mismo José Sanchís Sinisterra en la obra, que conviven en el Teatro del Fantasma. Aunque el autor no especifica la edad de Natalia y Priscila, el mismo personaje de Natalia insinúa ser un poco más joven que Priscila.

Ambas han compartido a lo largo de su vida a Néstor Coposo, marido de Priscila y amante de Natalia al mismo tiempo, y director del Teatro del Fantasma. Según explican Natalia y Priscila, Néstor falleció en un accidente hace veinte o veintitrés años, aunque ambas sospechan, especialmente Natalia, que no se trató de un accidente, sino de un asesinato. Tanto Néstor, como Natalia y Priscila, muestran una clara ideología comunista y a lo largo de la obra hacen constantes menciones a Karl Marx, al Primero de Mayo (escrito sobre una bandera que ambas ondean), etc. Natalia y Priscila creen que Néstor pudo haber sido asesinado por militantes de derechas o incluso por militantes del propio partido comunista, aunque oficialmente su muerte se calificó como accidente.

Tras la muerte de Néstor, el Teatro del Fantasma fue perdiendo parte del equipo de trabajadores hasta verse reducido a Natalia y Priscila, las cuales se resisten a abandonar el teatro que está a punto de ser embargado y demolido. Ellas mismas hacen mención a otros trabajadores del teatro, aunque dichos personajes no intervienen directamente en la obra, Don Nazario y Roberto. Don Nazario, mayor que Natalia y Priscila, es el administrador del teatro y trata de ayudarlas a conservarlo, aunque sin demasiado éxito. Roberto es un antiguo actor del teatro que propone a Priscila convertirlo en un museo en el que se expongan sus carteles, panfletos, atrezzo, etc. con el fin de conservar el inmueble. Sin embargo, esta idea desagrada mucho a Natalia, la cual mantiene que Roberto solo pretende tener un romance con Priscila, puesto que le parece una deshonra al trabajo de toda su vida.

Cuando se produjo la muerte de Néstor, la compañía del Teatro Fantasma estaba preparando una obra titulada *El cerco de Leningrado*. A lo largo del texto, Natalia y Priscila tratan de encontrar el guion de *El cerco de Leningrado* para representarla y conseguir reabrir el teatro, al mismo tiempo que intercalan información sobre cómo era su vida antes de la muerte de Néstor y sobre la decadencia del Teatro del Fantasma. La obra finaliza con Natalia y Priscila recitando pasajes de *El cerco de Leningrado*, que acaban de encontrar entre montones de papeles, y en las acotaciones se explica que se oyen fuertes ruidos de maquinaria que se acerca, lo que hace suponer que se trata de las máquinas que van a demoler el teatro.

6.1.2.2. Rasgos estilísticos y estructura

El cerco de Leningrado es una obra marcada por una fuerte ideología política que se desprende a lo largo de todo el texto a través de sus personajes y de ciertos símbolos y referencias. En lo que respecta a los personajes, Natalia y Priscila manifiestan con claridad su ideología política (véanse los fragmentos que se incluyen a continuación), aunque también lo hacen otros personajes que no intervienen directamente en la obra.

Fragmento 1:

NATALIA (*Ídem*). ¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? (*Transición*). ¿Es piel auténtica? (*Lo inspeccionan*) (Sanchís Sinisterra, 2010: 54).

Fragmento 2:

NATALIA Ah, claro... Científico, sí... (*Pausa*). ¿Tú crees que Engels escribió algo sobre la carcoma?
PRISCILA No me suena.
NATALIA Porque, lo que es Marx, juraría que no (Sanchís Sinisterra, 2010: 20).

Fragmento 3:

PRISCILA ¿Ahora lees esa basura de prensa burguesa? (Sanchís Sinisterra, 2010: 24).

Fragmento 4:

VOZ DE NATALIA... Yo seré la primera actriz, claro... O casi la única, qué remedio... Pero sin divismos, no faltaría más. El divismo es un resabio burgués, como decía Néstor. Haré monólogos, pero de papeles secundarios. Incluso proletaria, aunque ya no se lleve... (*Priscila, al mirar los papeles, sufre un «shock» y cae al suelo desmayada*).
Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso. Monólogos sobre todo. Y algún papelito para ti... Y también les iremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»... Que eso no es nada malo, si se hace de corazón... (Sanchís Sinisterra, 2010: 70-71).

En lo que se refiere a los símbolos que apoyan dicha ideología política, cabe destacar *La Internacional*, que suena en distintos momentos de la obra; una pancarta y una bandera roja que representan al partido comunista. Es especialmente simbólica esta última bandera con la que se cierra la obra.

Fragmento 5:

(*En la radio-cassette comienza a sonar, a medio volumen, La Internacional. Priscila se pone en pie y mira a Natalia, que se ha quedado quieta, respirando agitada. Ambas escuchan la música mirándose y, luego, mirando el teatro. Por fin, Priscila va junto a la pancarta y toma uno de los palos*).

PRISCILA ¿Acabamos la fiesta en paz?

NATALIA (*Conmovida y hostil, le da la espalda*). Acábala tú, si quieres.
PRISCILA (*Tras una pausa*). Yo sola no pueda. Una pancarta necesita dos.
(NATALIA *se vuelve, la mira y va a tomar el otro palo. Ahora sí se lee lo que hay escrito en ella: «VIVA EL 1.º DE MAYO»*. Al desplegar la pancarta, el pájaro se pone a cantar. También Natalia y Priscila cantan a media voz. Priscila mira a Natalia y se ve que está conteniendo las lágrimas. Saca un pañuelo del bolsillo y va a dárselo, pero reparan en que, al aproximarse, la pancarta se afloja. Entonces desisten del pañuelo, tensan de nuevo la tela y siguen cantando bajito mientras se hace el OSCURO) (Sanchís Sinisterra, 2010: 49).

Fragmento 6:

(*Entra NATALIA con la bandea roja y la peana. Al no ver a Priscila se detiene*). Sanchís Sinisterra (2010: 71).

Fragmento 7:

(*Sobre el oscuro, el trepidar de las máquinas ha aumentado notablemente. Ahora, al tiempo que vuelve la luz, cesa de súbito y, por el contraste, tarda en percibir la voz de Natalia, que sigue leyendo el manuscrito. Es de noche y el escenario está poco iluminado. Todo igual que al término de la escena anterior, salvo que Priscila y Natalia están en algunos de los sacos y cajas, una junto a otra. Tras ellas, la bandera roja instalada en su peana*) (Sanchís Sinisterra, 2010: 73-74).

Fragmento 8:

(*Salen. Aumenta el ruido de las máquinas. Una brisa inexplicable hace ondear la bandera roja*). TELÓN (Sanchís Sinisterra, 2010: 80).

Como ya se ha explicado al tratar el estilo general de José Sanchís Sinisterra, se trata de un teatro neo-vanguardia que aborda temas que habían sido censurados durante los años de la dictadura franquista. Esta obra es un claro ejemplo, ya que los personajes comparten una ideología comunista que exponen de manera abierta, cosa que habría sido imposible durante el periodo de la dictadura. A priori la obra parece apoyar una ideología comunista. Sin embargo, también la pone en entredicho al acusar a los miembros del partido comunista de asesinar a otro de sus miembros, Néstor Coposo. Por lo que, aunque la obra detracta en mayor grado a los partidos de ideología más conservadora, realiza una crítica a la política en general.

Fragmento 9:

NATALIA Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón...
PRISCILA ¿Qué dices?
NATALIA No tardará en amanecer...
PRISCILA ¿Me oyes, Natalia? ¿Lo sabemos? Pudieron ser los nuestros... o los otros...
NATALIA O uno y otros, como buenos amigos... ¿Nos vamos a dormir?
PRISCILA ¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?
NATALIA Claro... (*Le coge el manuscrito*). Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán lo que sabemos...
PRISCILA ¿Montar... *El cerco de Leningrado?* ¿Dónde? ¿Y cómo? (Sanchís Sinisterra, 2010: 78-79).

El tiempo es otro aspecto esencial en esta obra y hay que tener en cuenta varias fechas importantes. Por un lado, el presente en el que se desarrolla la acción

protagonizada por Natalia y Priscila, esto es, el año 1993. En segundo lugar, la fecha de la muerte de Néstor Coposo, el año 1970, que ambas rememoran en el texto. También es relevante la fecha de la resistencia de Leningrado ante el asedio de Hitler, año 1941, acontecimiento del cual trata la obra de teatro que encuentran Natalia y Priscila titulada precisamente *El cerco de Leningrado*. Por último, la fecha de la caída del muro de Berlín, 1989, la cual predice Néstor en la obra teatral *El cerco de Leningrado* que iba a representar la compañía.

Como ya se ha explicado, la obra está organizada en dos actos, divididos a su vez en nueve cuadros numerados. Esta estructura se sigue para «irrumper el encadenamiento de las situaciones y de esa manera impedir que el receptor sea “acunado” por el suceder de las acciones dramáticas» (A. Yukelson, 1999: 119-125, citado por Sosa, 2004: 200) y añade «la expresa intencionalidad de no relatar, ni siquiera dentro de cada cuadro, ninguna acción». Esta «narratividad mínima» (Sosa, 2004: 200) dificulta la comprensión del lector. Sin embargo, se suceden pequeñas acciones que ayudan al receptor a situarse y seguir el orden cronológico de los hechos. El primero de estos hechos es la muerte de Néstor, que recuerdan en el texto Natalia y Priscila y la sitúan 23 años antes de su presente. En segundo lugar, el descubrimiento por parte de Natalia y Priscila de termitas en el teatro y su intento de resolver el problema. Después, la propuesta de Roberto a Priscila de convertir el teatro en un museo y su posterior rechazo, aunque la propuesta no aparece directamente en el texto ya que Priscila se la cuenta a Natalia como algo que acaba de suceder. El cuarto hecho es el hallazgo del texto de la obra teatral *El cerco de Leningrado*, el cual se perdió tras la muerte de Néstor. Finalmente, la interpretación de Priscila y Natalia de un fragmento de *El cerco de Leningrado* mientras se oyen ruidos de máquinas que supuestamente van a derruir el teatro.

Con respecto a los personajes, ya se ha explicado que son: Natalia, Priscila, Néstor Coposo, Roberto y Don Nazario, aunque conviene aclarar que los tres personajes masculinos no intervienen directamente en la acción sino que lo hacen a través de Natalia y Priscila. A continuación, se darán algunos detalles más acerca de cada uno de ellos:

- Priscila. Es una de las protagonistas de la obra. Es la mujer de Néstor, director del Teatro del Fantasma. No trabaja como actriz, aunque años antes sí lo había hecho, sino que se encarga de la burocracia del teatro. En la obra no se especifica su edad, solo se describe como una mujer «de cierta edad», por lo que

se puede sospechar que ronde los cincuenta años aproximadamente. Al igual que el resto de personajes, tiene una ideología de izquierdas, más concretamente comunista. En la obra trata de conservar el teatro por el que su marido había luchado tantos años para honrar su memoria y que no caiga en el olvido. A pesar de que su marido tuviera una amante, Priscila no le guarda rencor, aunque en ocasiones se muestra reticente a hablar sobre ese tema. A lo largo del texto tiene momentos de flaqueza en la batalla por conservar el teatro y casi sucumbe a la propuesta de Roberto de convertirlo en un museo. A pesar de ello, se muestra decidida a luchar por la causa que emprendió su marido y por el recuerdo del mismo.

- Natalia. Es la otra protagonista de la obra. Es la amante de Néstor y trabaja como actriz en la compañía teatral. Aunque en la obra tampoco se especifica su edad, a lo largo del texto varias veces puntualiza que es algunos años más joven que Priscila, aunque no muchos. También es comunista y ayuda a Priscila a conservar el teatro. Natalia se muestra más decidida en su causa y trata de contagiar a Priscila, cuando esta baja la guardia. Natalia le recuerda a Priscila que, aunque antes el amor por Néstor les haya separado, ahora debe unirlos más que nunca para luchar en su nombre en contra del cierre del teatro. Entre ellas existe una buena relación, no obstante tienen pequeñas discusiones constantemente por cualquier minucia relacionada con el teatro (regar las plantas, fumigar termitas, la compra de un bolso, etc.). A pesar de ello, ambas se mantienen unidas en los momentos más importantes de la obra, como al final cuando se insinúa la demolición del teatro. Además, es Natalia quien convence a Priscila de que convertir el teatro en un museo sería una violación a la memoria de su marido y a su causa.
- Néstor Cosposo. Es el tercer personaje más importante de la obra, a pesar de estar muerto. Como ya se ha explicado, es el marido de Priscila y el amante de Natalia. Era el director del Teatro del Fantasma y también dramaturgo, como se demuestra cuando Natalia y Priscila encuentran *El Cerco de Leningrado*, obra que había escrito él mismo. Néstor representa el ideal de ideología comunista y pertenece al partido. Aunque su muerte se determinó como un accidente, Natalia y Priscila sospechan que pudo ser un asesinato. Esto se debe a que, una vez que encuentran *El cerco de Leningrado* y leen el texto, observan que Néstor había previsto la caída del muro de Berlín y, aunque equivocado, la caída de la ciudad

de Leningrado. Ambas quedan muy sorprendidas y escandalizadas de que Néstor hubiera escrito algo tan contrario a su ideología. Esto les lleva a pensar que, si se llegó a conocer el contenido de la obra, Néstor pudo haber sido asesinado tanto por el mismo partido comunista, como por los partidos conservadores.

- Don Nazario. Sobre Don Nazario no se da demasiada información, solo que es el administrador del teatro y que es bastante mayor que Natalia y Priscila. Actualmente, sigue ayudándolas a mantener el teatro abierto.
- Roberto. Era un antiguo trabajador del teatro, que solo se menciona cuando le propone a Priscila convertir el teatro en un museo. Al igual que Don Nazario, tampoco se da demasiada información sobre él. Solo Natalia insinúa que sus verdaderas intenciones son tener una aventura con Priscila y que el teatro no le importa en absoluto.

Una vez explicado el contexto en el que se desarrolla la acción y presentados los personajes, se van a explicar las principales características de esta obra, algunas de las cuales ya se han mencionado en el apartado referido al estilo literario de José Sanchís Sinisterra, aunque ahora se estudiarán en esta obra en concreto.

En el caso de *El cerco de Leningrado*, como ya se ha indicado, se trata de una obra original de José Sanchís Sinisterra y no de una dramaturgia, por lo que la reescritura no es una de las características del autor presente en esta obra. Por el contrario, el metateatro sí está presente y, de hecho, *El cerco de Leningrado* es uno de los mayores exponentes de esta característica en la obra de Sanchís Sinisterra.

El metateatro está presente en distintas partes y de diferentes formas a lo largo del texto. Pero, sin duda, la más evidente es la estructura en abismo. La obra *El cerco de Leningrado* escrita por José Sanchís Sinisterra incluye otra obra con el mismo título escrita por Néstor Cosposo. Otra de las formas en las que el metateatro se manifiesta es a través de la presencia de personajes que interpretan a otros personajes, como ocurre cuando Natalia interpreta a Vera Yakubovski y a Doña Rosita en distintos momentos de la obra. Finalmente, se observa el metateatro en las alusiones referidas al propio arte teatral en el fragmento 10.

Fragmento 10:

NATALIA (*Comienza a arrastrar hacia un lateral la manta que soporta el montón de papeles*). El arte dramático, Priscila. El teatro. Vamos a volver a actuar. El Teatro del Fantasma va a resucitar... (*Por la manta*). Ayúdame, por favor... Sí: abriremos el teatro y volveremos a actuar, Priscila. Tú y

yo. Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito... No lo hacías tan mal, antes de casarte. Buscaremos obras bien revolucionarias, monólogos sobre todo, que alguno habrá. Y veremos si se atreven a derribar un teatro vivo, un teatro que funciona. Porque funcionará, ya verás... abriremos las puertas de par en par, para que entre el pueblo. Gratis, si es preciso. Y si ya no hay pueblo, como dice Roberto, pues que entren los... los olvidados, que cada día hay más. Y ya verás como funcionará. Y claro que sacaremos a Néstor de la cuneta, pero no lo pondremos en ninguna autopista, sino en el vestíbulo. Una foto suya, bien grande... O un busto, que quedaría muy bien, ¿no te parece?... Sin gafas, desde luego. Y yo... (Sanchís Sinisterra, 2010: 70).

Para finalizar con la caracterización general del TLO1/SP se va a estudiar la variedad lingüística. Como explica el Diccionario de términos clave del ELE del Centro Virtual Cervantes «la variedad lingüística hace referencia a la diversidad de usos de una misma lengua según la situación comunicativa (variedad diafásica), geográfica (variedad diatópica) o histórica (variedad diacrónica) en que se emplea y según el nivel de conocimiento lingüístico de quien la utiliza (variedad diastrática)»⁵³.

La variedad diafásica en *El cerco de Leningrado* se corresponde con un registro coloquial y familiar. La relación entre Natalia y Priscila es muy cercana y, en consecuencia, se hablan de manera familiar, incluso se insultan. Esto se puede apreciar en distintos fragmentos a lo largo de la obra.

Fragmento 11:

VOZ DE PRISCILA ¿Qué ha pasado?

VOZ DE NATALIA ¡Priscila!

VOZ DE PRISCILA ¿Qué?

VOZ DE NATALIA ¡Se ha ido la luz!

VOZ DE PRISCILA ¡Ya me doy cuenta, idiota! ¿Crees que estoy ciega?

VOZ DE NATALIA ¡Que se ha ido la luz!

VOZ DE PRISCILA ¡Tampoco estoy sorda! ¿Dónde estás? (Sanchís Sinisterra, 2010: 9).

Fragmento 12:

PRISCILA ¿Qué solución?... ¡Natalia! ¿Adónde vas?

VOZ DE NATALIA ¡Voy a mirar la Enciclopedia!

PRISCILA ¡No seas idiota, Natalia! Además, que la vendimos hace tres años... (Sanchís Sinisterra 2010:18).

En lo que respecta a la variedad diatópica, no se especifica en qué ciudad española se desarrolla la obra, ni sus personajes presentan ningún rasgo dialectal, por lo que únicamente se puede afirmar que se expresan en español peninsular. Lo mismo sucede en el caso de la variedad diacrónica, los personajes hablan en español actual y no presentan ningún aspecto a destacar en lo que a esta variedad se refiere. Finalmente, con respecto a la variedad diastrática, Natalia y Priscila hacen un uso correcto de la lengua y

⁵³ http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm
Recuperado el 17 de junio de 2016.

demuestran un conocimiento del idioma de grado medio, por lo que se puede calificar como nivel lingüístico medio.

6.1.3. TLM1/EN: *The Siege of Leningrad*

Tabla 17. Datos editoriales del TLM1/EN: *The Siege of Leningrad*

Título	<i>The Siege of Leningrad</i>
Autor	José Sanchís Sinisterra
Editorial	Estreno Plays
Colección	Contemporary Spanish Plays 24
ISBN	1-888463-16-3
Año	2003
Traductor	Mary-Alice Lessing
Número de páginas	64

La traducción al inglés de *El cerco de Leningrado* corre a cargo de la traductora Mary-Alice Lessing y se presenta bajo el título *The Siege of Leningrad*. La editorial encargada de su publicación fue Estreno Plays en su colección *Contemporary Spanish Plays 24*. La editorial Estreno Plays tiene su sede en Nuevo Brunswick, Nueva Jersey (EE.UU.), y su editor general es Phyllis Zatlin, profesor de español en el Departamento de Español y Portugués de la Facultad de Artes y Ciencias en la Universidad Estatal de Nueva Jersey.

En la traducción al inglés de *El cerco de Leningrado* únicamente se incluye esta obra y no *Marsal Marsal*, como sucedía en la versión española. Este libro cuenta con una introducción de Grant McKernie, profesor de teatro de la Universidad de Oregón, en la que se explica el argumento general de la obra.

A continuación, hay una breve nota biográfica sobre José Sanchís Sinisterra a cargo de Linda Materna, profesora de la Universidad de Rider (Lawrenceville, Nueva Jersey).

Se completa esta parte introductoria con un último prefacio escrito por la propia editorial en el que se comentan las primeras representaciones de *El cerco de Leningrado* en España y Latinoamérica.

Finalmente, se da paso a la obra, estructurada de la misma manera que la original. A lo largo del texto, se incluyen cuatro fotos en las que se muestran momentos de la puesta en escena de *El cerco de Leningrado*. Dos de las fotos se corresponden con la función representada en París en el Teatro Nacional Colline en 1997, dirigida por

Dominique Poulange y en las que se pueden ver a las dos protagonistas encarnadas por Judith Magre y Emmanuelle Riva (fotos de Laurecine Lot). La tercera imagen se corresponde con la representación realizada en Madrid en 1994 dirigida por Omar Grasso (foto de Manuel Martínez Muñoz). La última imagen vuelve a mostrar la representación realizada en París, también dirigida por Dominique Poulange, pero esta vez en el año 1994 (foto de Laurecine Lot).

Tras el texto teatral, se incluyen en el volumen algunas críticas realizadas por escritores y periodistas sobre *El cerco de Leningrado*, ya comentadas en el apartado 6.1.2. *TLO1/SP: El cerco de Leningrado*.

A continuación, se añade información sobre la traductora y sus agradecimientos. Esto resulta especialmente interesante para la presente tesis doctoral, puesto que puede ayudar a la hora de realizar un estudio sobre la traducción de esta obra teatral. Mary-Alice Lessing se graduó en el Smith College, universidad privada femenina que se encuentra en Northampton, Massachusetts (EE.UU.), en la que cursó la carrera de Literatura Mexicana y Arqueología. Realizó un máster de Literatura Española en el Middlebury College, universidad privada fundada en 1800, que se encuentra en el pequeño pueblo de Middlebury, en Vermont (EE.UU.). Realizó un segundo máster de Traducción de Español en Rutgers, Universidad Estatal de Nueva Jersey. Estudió francés y español durante veinte años en la Escuela Regional de Nueva Jersey. Durante ese tiempo, se le concedieron dos becas del National Endowment for the Humanities (Dotación Nacional para las Humanidades): una de ellas por sus Estudios Francófonos en la CUNY (Universidad de la Ciudad de Nueva York); la otra por sus Estudios Hispánicos en la Universidad de Princeton. Una vez jubilada, ha traducido dos obras teatrales del español al inglés. La primera de ellas es *Oscuro Total (Blackout, 1998)* del notorio dramaturgo, novelista, ensayista, editor y profesor universitario cubano Matías Montes Huidoboro. La segunda se titula *Vanzetti (Vanzetti, 2008)*, una conocida obra que trata sobre el juicio realizado a los anarquistas Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, escrita por el famoso dramaturgo español Luis Araújo.

Como se puede apreciar, Lessing cuenta con una sobrada experiencia en la traducción de obras teatrales. En el caso de esta traducción, se puede intuir que se trata de una traducción para su lectura y no para su representación por dos motivos principales. En primer lugar, ya que el texto forma parte de una colección de obras teatrales contemporáneas originalmente escritas en español y traducidas por la editorial Estreno Plays para su lectura, en la que también se incluye la obra mencionada

anteriormente *Vanzetti* traducida por Lessing. En segundo lugar, la traductora escribe en los agradecimientos (Lessing en Sanchís Sinisterra, 2003: 60) «I wish to thank Kerri Allen for her assistance in editing and formatting the play for publication»⁵⁴, confirmando que la finalidad de esta obra es su publicación y no su representación en un teatro. Este aspecto es importante para la traducción de los rasgos de la oralidad y para la traducción en general y se tratará de comprobar en el resto de traductores. También se comprobará si los traductores cuentan con experiencia en el montaje de las obras teatrales que traducen o si únicamente proporcionan el texto traducido. En el caso de Lessing, no se ha encontrado información de que haya participado en representaciones de obras teatrales.

Con respecto a los agradecimientos escritos por la traductora, como cabe esperar, están dirigidos en primer lugar a José Sanchís Sinisterra, a los miembros de la editorial Estreno Plays que han colaborado con ella en la edición y publicación de *The Siege of Leningrad* y también a la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación de España por su generoso apoyo a la traducción de esta obra. Finalmente, se dirige de nuevo a José Sanchís Sinisterra, (Lessing en Sanchís Sinisterra, 2003: 60).

Finally, I am thankful for Sanchís Sinisterra's creation of the two lovely, somewhat befuddled, elderly actresses in the play; it gave me such pleasure to hear them come alive as I interpreted their voices in English⁵⁵.

Como se puede apreciar, Mary-Alice Lessing no hace mención alguna a ningún problema traductológico, ni al proceso de la traducción en sus agradecimientos, por lo que no resultan especialmente relevantes para esta tesis doctoral. A pesar de ello, es importante comprobar su contenido y se hará lo mismo cuando se describan el resto de obras teatrales objeto de estudio.

6.1.4. TLM1/IT: *L'assedio di Leningrado*

Tabla 18. Datos editoriales del TLM1/IT: *L'assedio di Leningrado*

⁵⁴ Me gustaría agradecer a Kerri Allen su ayuda al editar y dar formato a la obra para su publicación (*Traducción de la autora de esta tesis*).

⁵⁵ Finalmente, le agradezco a José Sanchís Sinisterra la creación de las dos encantadoras actrices de cierta edad de la obra, aunque un poco confusas; fue un placer para mí darles voz en su traducción al inglés (*Traducción de la autora de esta tesis*).

Título	<i>L'assedio di Leningrado (storia senza finale)</i>
Autor	José Sanchís Sinisterra
Editorial	Alinea Editrice
Colección	La traduzione
Número	6
Año	2004
ISBN	88-8125-817-X
Traductor	Cristina Palmarini
Número de páginas	99

La traducción al italiano del TLO1/SP se presenta bajo el título *L'assedio di Leningrado (storia senza finale)* y corre a cargo de Cristina Palmarini. La editorial encargada de su publicación es Alinea Editrice. Esta obra pertenece a la colección "La traduzione", que consta de veintidós obras, las cuales son traducciones de autores españoles, en su mayoría dramaturgos contemporáneos como Francisco Ayala, José Sanchís Sinisterra, Carles Batlle, Manuel Dueso, Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Josep Maria Benet i Jornet o Ernesto Caballero, y otros más antiguos como: Ramón de la Cruz o José Bergamín. Esta colección está dirigida por la florentina Maria Grazia Profeti, según los archivos de la RAE⁵⁶, aclamada estudiosa de la lengua y literatura española, que ha trabajado como profesora en distintas universidades italianas como la de Florencia y la de Padua y que cuenta con una amplia producción en su materia de estudio. Según la revista *Cultura* del Instituto Cervantes (2005: 33)⁵⁷, esta importante figura dirige el llamado Grupo Literalia del que forma parte, entre otros traductores, Cristina Palmarini, encargada de la traducción al italiano del TLO1/SP y de otras obras de la colección "La traduzione".

Una vez expuestos los datos editoriales, el libro presenta un breve índice de tres puntos: Prólogo (página 4), *El cerco de Leningrado* (página 6) y *L'assedio di Leningrado* (página 7). Como se puede apreciar por el índice, esta obra se presenta como una edición bilingüe en la que aparece el texto español en las páginas pares y el texto italiano en las páginas impares. El prólogo, del que no se especifica su autoría, incluye una sencilla nota biográfica sobre Sanchís Sinisterra y después una reflexión titulada *L'assedio di Leningrado, o il naufragio dell'utopia*. En esta reflexión se explica de forma muy resumida el contenido de la obra teatral y algunas características sobre la escritura de Sanchís Sinisterra presentes en el texto. A continuación se expone el texto

⁵⁶ http://www.rae.es/sites/default/files/Maria_Grazia_Profeti.pdf Recuperado el 3 de diciembre de 2016

⁵⁷ http://www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/revista/04/rc_cultura_04.pdf Recuperado el 3 de diciembre de 2016.

dramático, tanto en español como en italiano simultáneamente. El texto tiene la misma organización del TLO1/SP con respecto al número de actos y escenas. Una vez finalizada la obra, se incluyen otros títulos pertenecientes a la colección *La traduzione*. Cabe destacar que otra obra de esta misma colección, *Libración* (1994) de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé, también ha sido traducida por Cristina Palmarini. Finalmente, en la contraportada del libro, se incluyen unas líneas sobre el contenido de la obra de Sanchís Sinisterra y algunos datos biográficos sobre el autor y también sobre la traductora.

Con respecto a la traductora, Cristina Palmarini nació en Roma en 1966 y se graduó en Lenguas y Literaturas Modernas Extranjeras en la Universidad de Roma La Sapienza. Traduce principalmente textos literarios del inglés y el español. Como ya se ha mencionado, ha traducido otra de las obras perteneciente a la misma colección y cuenta con otras dos obras traducidas al italiano del escritor egipcio y Premio Nobel de Literatura Nagib Mahfuz (*I romanzi dell'Antico Egitto* 2009 y *La maledizione di Cheope* 2002). Asimismo, cabe destacar su participación en un grupo denominado Eurotheatro⁵⁸, formado por dramaturgos, traductores y otros colaboradores del mundo del teatro. Para este Eurotheatro ha traducido la obra *Notti di amore effimero* escrita por Paloma Pedrero en 2004.

Teniendo en cuenta toda la información proporcionada, se puede concluir que la traducción *L'assedio di Leningrado* es un texto dirigido principalmente a la lectura, dado que forma parte de una colección de textos dramáticos contemporáneos recopilados para disfrute del lector de este género. También se puede añadir que Cristina Palmarini cuenta con una cierta experiencia en la traducción de este tipo de textos, aunque no demasiado extensa; y que, dada su participación en el grupo Eurotheatro, cabe suponer que tiene cierta formación en el montaje de obras teatrales, y aunque no se ha podido comprobar que haya participado en ninguno, sí se ha codeado con dramaturgos, directores de escena, etc. Finalmente, en cuanto a la repercusión de la publicación de esta traducción en los medios de comunicación italianos no se ha hallado información relevante al respecto. De hecho, ha sido bastante dificultoso hacerse con un ejemplar de este texto para la elaboración de la presente tesis doctoral.

⁵⁸ <http://www.caoseditorial.com/eurotheatro/es/actos/2004Roma.html> Recuperado el 13 de diciembre de 2016.

6.2. *Sotto paga, non si paga!* y sus traducciones

6.2.1. El autor: Dario Fo

Los datos biográficos de Dario Fo se han obtenido de la página web⁵⁹ dedicada a su vida y obra, noticias y proyectos relacionados con el teatro y blog oficial de su hijo Jacopo Fo, administrador de la misma. Fo nació en San Giano, un pueblo cercano al Lago Mayor en la provincia de Varese (Italia), en 1926. Durante su infancia vivió en diferentes pueblos debido a los cambios laborales de su padre (trabajador de la Direzione delle Ferrovie). En 1940 se fue a Milán donde estudió arquitectura en la Academia de Brera. Durante la Segunda Guerra Mundial fue llamado para combatir en la Repubblica di Salò (República Social Italiana). No obstante, logró pasar los últimos meses antes del fin de la guerra escondido en un desván por lo que no tuvo que ir al frente. Sus padres sí participaron activamente en la Resistencia. Su padre fue responsable del CLN (Comitato di Liberazione Nazionale) de zona y organizaba la salida clandestina a Suiza de judíos y de prisioneros ingleses fugados; su madre, por su parte, curaba a los partisanos y *gappisti* (miembros del Gruppo di Azione Patriottica) que resultaban heridos. Todo este ambiente revolucionario del que formó parte ya desde su infancia y adolescencia marcaría de notables connotaciones políticas toda su obra futura.

Tras el fin de la guerra, Fo retomó sus estudios en la Academia de Brera de Milán, aunque finalmente los abandonó poco antes de finalizarlos. Durante los años 1945-1951 se dedicó a la escenografía y a la decoración teatral, trabajando como arquitecto ayudante en el estudio Chiuti. Durante este periodo comenzó a escribir sus primeras comedias, las cuales fueron acogidas con éxito entre los estudiantes de la Academia de Brera. Trabajó principalmente con el cómico y escritor Franco Parenti. Junto a él organizaron numerosas representaciones teatrales de sátira política en pequeños teatros de Milán. En 1954 se casó con la actriz Franca Rame con la que tuvo un hijo, Jacopo, en 1955. Franca Rame también provenía de un ambiente de artistas independientes y ejerció una fuerte influencia en la formación de Fo. Junto a ella fundó en 1959 la compañía teatral Dario Fo-Franca Rame, con la que cosecharon grandes éxitos como

⁵⁹ <http://www.dariofo.it/> Recuperado el 20 de febrero de 2017.

comediantes satíricos. Durante esta etapa algunas de sus obras más representadas fueron: *Poer Nano e altre storie* (1952), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960) o *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961).

En 1968 fundaron una nueva compañía teatral llamada Nuova Scena, tras entrar en crisis con su anterior compañía, la cual, según declararon, les hacía sentir esclavos de la burguesía. En Nuova Scena Fo hizo teatro de crítica social y política con una mayor libertad de expresión que en textos anteriores, los cuales usará como herramienta de denuncia. Con esta compañía destaca la representación de los textos *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965) o *La signora è da buttare* (1967), entre otros.

En los años setenta transformó Nuova Scena en el Colectivo Teatral La Comune, colectivo independiente gestionado únicamente por Fo. Este colectivo fue víctima de un atentado a cargo de un grupo fascista en 1978. En este periodo escribió sus dos obras más conocidas en todo el mundo: *Morte accidentale di un anarchico* (1970) y *Mistero Buffo* (1969). Aunque también escribió otras obras que cuentan con un gran reconocimiento como: *Pum, Pum! Chi è? La polizia* (1972), *Non si paga, non si paga!* (1974), etc.

Para concluir, se puede destacar una etapa final en el teatro de Dario Fo, correspondiente al inicio de los años 80 y durante los años 90. Sus obras se caracterizan en este periodo por ser monólogos que hablan de la situación de la mujer en la sociedad. Algunas de las obras más conocidas de esta etapa son: *Tutto casa, letto e chiesa* (1978), *Parti femminili* (1987), *Coppia aperta* (1987), *Manuale minimo dell'attore* (1987), *Una giornata qualunque* (1987), *Venticinque monologui per una donna* (1989), *L'eroina* (1994), *Grasso è bello!* (1994), *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994), *Appunti e altre store* (1994) y *Lo zen o l'arte di scopare* (1994), entre otros muchos títulos.

Dario Fo es sin duda uno de los actores y escritores italianos de teatro más conocidos del mundo. En 1981 recibió el Premio Sonning. En 1997 recibió el Premio Nobel de Literatura como reconocimiento a toda su carrera literaria, al que ya había estado nominado en 1975, y ese mismo año también fue galardonado con la Medalla de Oro de Cultura y Arte de Roma. En 2002 recibió la Orden al Mérito Educativo y Cultural Gabriela Mistral. En 2012 fue nombrado Doctor Honoris Causa en Filología, Literatura e Historia por la Universidad de Foggia. Desgraciadamente, Fo ha fallecido el pasado 13 de octubre de 2016 en el Hospital Luigi Sacco (Milán) debido a una insuficiencia respiratoria a los 90 años. Durante sus últimos años ha seguido con su

labor, a pesar de sus problemas de salud, y se ha dedicado a «transmitir su sabiduría a un grupo de jóvenes artistas», según recoge el periodista Pablo Ordaz para *El País*⁶⁰ en su edición digital y cita las palabras textuales de Fo una de sus últimas declaraciones: «solo me interesa trabajar con los jóvenes. Dar ejemplo. Eso es lo más importante».

«El texto dramático es para Dario Fo por encima de todo comunicación y denuncia social, por eso su teatro va a tener unas características muy especiales», (Martínez-Peñuela, 1998: 231). Según indica este estudioso, el teatro de Fo puede dividirse en dos etapas bien diferenciadas: una de ellas hasta el año 68 y otra posterior al 68. La primera etapa la denomina «juglar de burguesía» (Martínez-Peñuela, 1998: 232) y se trata de una etapa en la que el teatro de Fo se desarrollaba en importantes teatros del centro de las ciudades y sus obras iban dirigidas a un público más acomodado. Su segunda etapa la denomina «teatro popular» (Martínez-Peñuela, 1998: 232). Se trata de un teatro revolucionario, popular y realista que trata principalmente de temas políticos y de denuncia social. Fo denuncia una sociedad corrupta por el dinero, que únicamente responde a sus intereses económicos. «El teatro popular para Fo es todo lo contrario, no existe el individuo, el personaje es un pretexto para llevar adelante un acto comunitario» (Martínez-Peñuela, 1998: 233). *Sotto paga, non si paga!* pertenece a esta segunda etapa teatral. El teatro popular se mueve en dos directrices:

- Teatro como recuperación de la cultura campesina, medieval, unida a los momentos más importantes de la historia, unida a las luchas, a los conflictos religiosos, etc.
- Teatro como «discurso» de contrainformación sobre los acontecimientos que suceden en la realidad social italiana (Martínez-Peñuela, 1998: 233).

Durante esta etapa Fo interpreta su teatro como una «herramienta de lucha o arma política» (Martínez-Peñuela, 1998: 234), por lo que trata temas muy actuales y el público lo consume rápidamente.

Este teatro popular tiene varias características, (Martínez-Peñuela, 1998: 234-242).

- Fantasía: a priori esta característica puede parecer contraria a lo expuesto anteriormente respecto a que Fo trata temas de actualidad y realistas. No obstante, ambos aspectos se dan simultáneamente en sus obras. Fo emplea la fantasía para crear obras que narran hechos de la vida cotidiana, es lo que

⁶⁰ http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476342441_671534.html Recuperado el 21 de febrero de 2017.

denomina «ficción cotidiana». Llegando a crear situaciones diarias casi inverosímiles.

- Exageración: esta característica está muy ligada a la anterior. Para crear la ficción cotidiana, Fo se vale de la exageración. De manera que exagera las situaciones cotidianas hasta llevarlas al extremo.
- Farsa: esta característica le servirá a Fo para denunciar las situaciones con las que está disconforme y lo hará hasta llegar al escándalo. Las farsas que crea suelen llevar a situaciones surrealistas que resultan muy cómicas para el espectador. Para ello, emplea como herramienta un tono grotesco que desata el escándalo y la risa del público. Junto con ese tono grotesco, también se vale de la ironía y la sátira para hacer comedias de las tragedias que denuncia.
- Palabra: Fo emplea la palabra como medio de comunicación y su intención es que el mensaje sea captado por el mayor número de personas. En consecuencia, siempre trata de emplear términos que pertenezcan a un registro estándar, y en caso de emplear términos menos cotidianos, trata de proporcionar suficiente contexto para que se entiendan sin mucha dificultad.
- Teatro en el teatro: la caricaturización y la sátira hacen que sus textos estén más próximos a una realidad teatral que a una realidad cotidiana, esto se conoce como «intertextualidad carnavalesca» (De Marinis en Martínez Peñuela, 1998).

Estas son las principales características del teatro popular de Fo, las cuales se retomarán cuando se analice la obra que aquí nos ocupa. Es esencial conocer el estilo tan característico de Fo para poder comprender y analizar ese texto de manera correcta.

6.2.2. TLO2/IT: *Sotto paga, non si paga!*

Tabla 19. Datos editoriales del TLO2/IT: *Sotto paga, non si paga!*

Título	<i>Sotto paga! Non si paga!</i>
Autor	Dario Fo
Editorial	Einaudi
Colección	Collezione di teatro
Volumen	413
ISBN	978-88-06-19331-7
Año	2008
Número de páginas	92

En este apartado se va a proceder a la descripción de la obra italiana *Sotto paga, non si paga!* de Dario Fo. Como se ha mencionado anteriormente, esta obra teatral fue publicada en 1974 con el título *Non si paga, non si paga!*; en 2007 Fo actualizó dicha obra para adaptarla a los nuevos tiempos y la tituló *Sotto paga, non si paga!* En esta tesis doctoral se va a trabajar con esta segunda versión, en la edición publicada por Einaudi en 2008 (tabla 19).

La obra original fue representada por primera vez el 3 de octubre de 1974 en la Palazzina Liberty de Milán interpretada, entre otros, por Ennio Fantastichini como Giovanni y Piero Sciotto como Luigi y se mantuvo en cartel hasta el 10 de octubre de 1980. Su última representación en Italia fue el 8 de diciembre de 2007 en el Teatro Manzoni de Pistoia interpretada por Marina Massironi, Antonio Catania, Maria de Juli, Renato Marchetti y Sergio Valastro y dirigida por el mismo Dario Fo.

En España también ha sido representada en numerosas ocasiones. La primera de ellas en Madrid en 1983 en el Teatro Lara bajo la dirección de José Carlos Plaza e interpretada por Esperanza Roy, Maite Blasco, Nicolás Dueñas, Ángel de Andrés López y Alberto de Miguel. Posteriormente se volvió a representar en 2005 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, dirigida por Pere Esteve, con Silvia Marsó en el papel de Antonia, Jordi Rebellón como Juan, Lluvia Rojo como Margarita, Fran Sariego como Luis y Ángel Pardo. Estas dos representaciones se hicieron de la primera versión de la obra, *Non si paga, non si paga!* Y en el año 2012 se representó en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el nuevo texto escrito por Dario Fo en el año 2007, dirigida otra vez por Pere Esteve e interpretada en esta ocasión por Pablo Carbonell (Juan), María Isasi (Antonia), Marina San José (Margarita), Israel Frías y Carlos Heredia.

Lino Pertilo tradujo la versión inicial de esta obra en 1975 y se representó por primera vez en Estados Unidos en 1984 bajo la dirección de R. G. Davies en el San Francisco Mime Troupe. También en el Reino Unido ha sido representada en numerosas ocasiones, una de las últimas en Salisbury Playhouse el 7 de abril de 2010. El título que se le dio a la obra inicial *Non si paga, non si paga!* (*Can't Pay? Won't Pay!*) se convirtió en un eslogan en el Reino Unido en una campaña contra la subida de impuestos propuesta por Margaret Thatcher. Al realizar la reescritura de la obra también se le cambió el título en su traducción al inglés por *Low Pay? Don't Pay?* traducida por Joseph Farrell.

Por supuesto, también ha sido representada en otros países europeos como Francia, bajo el título *Faut pas payer!*, o Alemania *Bezahlt wird nicht!* representada por primera

vez en 1976 en Fráncfort y editada en papel al año siguiente por la editorial Berliner Rotbuch Verlag a partir de la traducción realizada por Peter O. Chotjewitz.

Estos son solo algunas de las ocasiones en las que se ha representado esta obra teatral. No obstante, resulta imposible, al igual que sucedía con *El cerco de Leningrado*, nombrar todas y cada una de ellas, hecho que sirve para hacerse una idea de la repercusión y el éxito internacional de esta obra de Dario Fo, que ha sido representada en 30 países.

Con respecto a las críticas, todas las que se van a exponer atañen a la segunda versión de la obra.

El periodista Javier Redondo Jordán (2012) escribe para la revista digital *Avuelapluma.com*⁶¹ la siguiente crítica sobre la obra *Aquí no paga nadie*:

Del mismo modo que *Aquí no paga nadie* fue premonitoria en su época, también la actualidad ha terminado dándole la razón al escritor italiano. (...) La práctica totalidad de la obra de Dario Fo, considerado por algunos el dramaturgo vivo más importante del mundo, crítico y disidente de los regímenes establecidos, luchador e idealista, comprometido con la causa social y obrera, impertinente y por ello censurado en numerosas ocasiones en su país, orbita alrededor de su irreductible ideario político. De hecho, Carla Matteini, responsable de la nueva versión en español de <http://www.sinpaganadiepaga.com>, asegura que Fo ha modificado el título y la parte final del texto con el fin de hacerla más actual y menos “panfletera”. Sin embargo los cambios y actualizaciones apenas han rebajado su tono contestatario, que en algunos momentos se antoja trasnochado, aunque simpático y bien recibido por el patio de butacas. (...) Así, no sorprende que el teatro entero prorrumiera en sonoros aplausos en mitad de uno de los actos cuando el personaje de Pablo Carbonell se queja con ironía de que comiendo sopa de alpiste y latas de paté para perros los políticos todavía siguen diciendo que vivimos por encima de nuestras posibilidades.

También se ha podido acceder a críticas de prensa internacional, las cuales no se muestran tan a favor de esta segunda versión de la obra de Dario Fo. No obstante, se puede entender que la mayoría de estas críticas no son contra el texto del dramaturgo, sino contra la representación realizada a cargo de un determinado director y actores.

El diario británico *The Guardian*⁶² es uno de los que se muestra más crítico no solo con la representación, sino con la obra de Fo. La periodista, escritora y crítica de teatro Lyn Gardner escribe el 18 de abril de 2010: «Plotting isn't a strong point of Fo's plays, but politics and hilarity are, yet both are muted in this new version, updated to take in the banking crisis, but not to any great extent and without rage and passion. It's all very

⁶¹ <http://www.avuelapluma.com/critica-sin-paga-nadie-paga-catarsis-en-el-hipermercado> Recuperado el 21 de febrero de 2017.

⁶² <http://www.theguardian.com/profile/lyngardner> Recuperado el 21 de febrero de 2017.

polite»⁶³. También la revista digital *Chicago Readers*⁶⁴ realiza una reseña negativa de esta obra en 2010 a cargo del periodista y productor de radio Dann Weismann: «This 1974 farce by Nobel Prize-winning Italian satirist Dario Fo needs expert clowning to bring out the laughs and leaven all the lefty boilerplate. We don't get that here»⁶⁵.

No obstante, no todas las críticas de la prensa angloparlante son negativas. El periódico británico especializado en teatro *The Stage*, (en Fo, 2010: contraportada) afirma «Farce at its finest... simply glorious»⁶⁶, o el diario *Financial Times*, (en Fo, 2010: contraportada) «The problems are desperately familiar... Fo-faced farce wears a broad smile and proceeds at breathtaking speed»⁶⁷.

Con toda esta información sobre la obra de Fo no se pretende analizar si se trata de una obra exitosa o no, puesto que ese no es uno de los objetivos de esta tesis doctoral, únicamente se pretende dar a conocer algunos datos básicos sobre la obra antes de comenzar el análisis de los rasgos de oralidad presentes en la misma, verdadero objetivo de este trabajo.

El texto italiano con el que se va a trabajar en esta tesis doctoral es de 2008 y responde al título de *Sotto paga, non si paga!* En la portada de la obra aparece una fotografía de Dario Fo y de su esposa Franca Rame, la cual se menciona bajo el título «A cura di Franca Rame»⁶⁸, representando esta misma obra teatral en 1974.

La obra cuenta, en primer lugar, con un prólogo escrito por el mismo Fo, en el cual el autor aclara, en primer lugar, que el cambio de título de la obra se debe a la realización de una nueva versión adaptada a los tiempos actuales. A continuación, rememora los éxitos logrados por su primera versión y los que ya cosecha esta segunda. Posteriormente, se extiende contestando a un supuesto amigo del autor, llamado Ugo Volli, crítico teatral italiano, colaborador en la revista *Versus – Quaderni di studi semiotici*, dirigida por Umberto Eco, y profesor en varias universidades de Europa. Cuando Fo reedita su obra, Volli le escribe «Caro Fo, il mondo cambia, anche se tu non

⁶³ El argumento no es uno de los puntos fuertes de las obras de Fo, pero sí lo son la política y la risa, sin embargo ambas han enmudecido en esta nueva versión, actualizada para llevarla a la crisis bancaria, pero sin mucho éxito y sin rabia ni pasión. Es demasiado educada (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁶⁴ <http://www.chicagoreader.com/chicago/low-pay-dont-pay/Event?oid=2203168>

⁶⁵ Esta farsa de 1974 del escritor de sátiras y ganador del Premio Nobel Dario Fo necesita payasadas expertas para logra las carcajadas y leudar todos los clichés de izquierdas. No hemos visto nada de eso aquí (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁶⁶ La farsa en su máximo esplendor... simplemente magnífica (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁶⁷ Los problemas son increíblemente familiares... Fo se enfrentó a la farsa con una amplia sonrisa y se desarrolla con una velocidad impresionante (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁶⁸ Editado por Franca Rame (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

te ne sei accorto»⁶⁹. El resto del prólogo es un discurso de Fo argumentando en contra del mensaje de Ugo Volli. Fo afirma que la situación que vivimos en la actualidad, por desgracia, se corresponde con la misma que se desarrollaba en su obra en 1974, hace mención a la crisis económica que atravesamos, se defiende de las acusaciones de extremista de izquierdas y también escribe sobre la gran acogida que tiene su obra en todo el mundo. Fo se despide de Ugo Volli de la siguiente manera «Pensandoci bene, mi viene il dubbio che, in questo caso, l'unico completamente fuori di testa sia solo l'amico Volli»⁷⁰.

Tras el prólogo se da inicio a la obra teatral, dividida en dos actos. En ella intervienen ocho personajes principales: Margarita (*Margherita*), Antonia (*Antonia*), Juan (*Giovanni*), Luis (*Luigi*), un sargento de policía (*appuntato di Pubblica Sicurezza*), un agente (*brigadiere dei Carabinieri*), un enterrador (*becchino*) y el padre de Juan (*vecchio, padre di Giovanni*). También aparecen de forma fugaz otros personajes secundarios como: un segundo enterrador (*aiuto becchino*) y algunos policías (*alcuni carabinieri e poliziotti*). El primer acto cuenta con una única escena, y el segundo con cuatro.

6.2.2.1. Argumento

La obra comienza con Antonia volviendo del supermercado y su encuentro con su vecina Margarita, algo más joven que Antonia. Antonia va cargada con muchísimas bolsas. Cuando se encuentra con Margarita, le cuenta que ha habido una revuelta popular en el supermercado por la subida de precios en los productos básicos, por lo que la mayoría de vecinos del barrio, incluida ella, han atemorizado a los trabajadores del comercio y se han llevado los productos sin pagar. Entre las dos llevan las bolsas a casa de Antonia para repartirse la comida, ya que Margarita también se encuentra en una situación económica difícil. Las dos están de acuerdo en que, si sus maridos supieran lo que ha hecho Antonia y la complicidad de Margarita, se enfadarían con ellas, por lo que deciden esconder la comida debajo de la cama de Antonia, y Margarita se lleva la suya escondida bajo la ropa. En esos momentos aparece Juan, marido de Antonia, y se

⁶⁹ Querido Fo, el mundo cambia, aunque tú no te des cuenta (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁷⁰ Pensándolo bien, tengo la duda de que, en este caso, el único completamente loco sea solo mi amigo Volli (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

encuentra a Margarita con la comida escondida. Juan se sorprende de ver a Margarita tan gorda, y Antonia le dice que está embarazada. Aunque inicialmente Juan no se lo cree porque había visto a Margarita hacía pocos días y no estaba embarazada, Antonia se inventa que Luis, el marido de Margarita, no quiere tener hijos y, por esa razón, Margarita había llevado la tripa vendada todo este tiempo, por lo que finalmente Juan se cree la historia.

Una vez que Margarita y Antonia se van, llega el sargento de policía, que viene a realizar un registro en la casa para ver si se han llevado comida robada del supermercado. Juan se ofende mucho ante las insinuaciones del sargento de que Antonia haya podido robar comida y comparte con el sargento su opinión crítica sobre el gobierno y el sistema político que está gestionando la crisis económica que atraviesan; el sargento finalmente se apiada de él y no registra la casa.

Después del sargento de la policía nacional, llega un policía municipal y, al mismo tiempo, llegan Margarita y Antonia. El policía municipal también trata de registrar la casa, pero Margarita finge dolores de parto para distraerlo. Margarita y Antonia se marchan en una ambulancia y el policía municipal también se marcha de la casa.

A continuación llega Luis y pregunta a Juan por su mujer. Juan le cuenta que su esposa está embarazada y que se ha ido con Antonia al hospital porque estaba dando a luz. Aunque al principio Luis tampoco se cree lo del embarazo, Juan lo convence contándole la misma historia que Antonia le había relatado previamente.

Tras esto, Juan y Luis deciden ir en busca de sus esposas por los distintos hospitales. Por el camino se encuentran con el sargento de la policía nacional, que está atendiendo el accidente de un camión en la carretera. El sargento les pide ayuda para recoger unos sacos de harina y azúcar que transportaba el camión, para que la gente no los robe. Mientras están con los sacos, Luis convence a Juan de que se lleven unos cuantos para afrontar la dura situación económica que atraviesan sus familias. Cuando Juan acepta llevarse los sacos, aparece el policía municipal que había estado en su casa antes. Juan y Luis convence al policía municipal de que están ayudando al sargento y cuando el policía se descuida huyen con los sacos.

Entretanto las dos mujeres vuelven a casa de Antonia y Juan después haberles explicado a los enfermeros de la ambulancia que Margarita no estaba realmente embarazada y deciden transportar la comida robada a una caseta cercana, propiedad del padre de Juan. Como todo el barrio está lleno de policías tras el altercado en el supermercado, deciden seguir con la comida escondida bajo la ropa. Durante el traslado

de la comida, las sorprende el policía municipal que iba en busca de sus maridos. Las dos mujeres tratan de hacerle creer que ambas están embarazadas, pero esta vez el policía no las cree, así que lo dejan inconsciente y lo esconden en un armario.

Juan y Luis también llegan a casa y en las escaleras del edificio se encuentran con un enterrador que lleva un ataúd para uno de los vecinos del bloque. Los dos hombres se ofrecen a guardar el ataúd vacío hasta que la familia disponga del cuerpo del vecino fallecido. El enterrador les deja el ataúd y Juan y Luis lo utilizan para esconder los sacos de harina y azúcar robados en el accidente de tráfico. Llevan el ataúd a casa de Antonia y Juan y lo esconden en el armario donde está el policía inconsciente, aunque ellos no lo ven.

Los dos maridos se encuentran con sus esposas en la casa y aparece el padre de Juan. Este les trae bolsas de comida que ha encontrado en su caseta, pensando que serían de su hijo y su mujer. Aunque Antonia lo niega al principio, finalmente confiesa que la comida es de ella y que la ha robado esa misma mañana en el supermercado. Juan se enfada mucho con ella, pero admite que él y Luis también han robado sacos con comida en el accidente de tráfico.

Tras esta confesión, se enteran de que la policía está desalojando el inmueble por impago del alquiler de las viviendas. Ambas esposas confiesan a sus maridos que el dinero que les dan para pagar el alquiler no es suficiente y que también les han cortado la luz y el gas. Los cuatro personajes protagonistas se quedan en la casa de Antonia y Juan y hacen una dura crítica del sistema político actual y de sus gobernantes.

6.2.2.2. Rasgos estilísticos y estructura

Sotto paga, non si paga! es un claro modelo de la política que defiende Dario Fo en su teatro popular y que tan bien refleja en su producción. En la obra se realiza una dura crítica a los gobernantes y políticos, al sistema económico capitalista, a las fuerzas del orden y a la iglesia católica.

Fragmento 1:

ANTONIA Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... (*non sa più cosa dire*) poi capita che la pillola... non faccia effetto. (*Prende una scopa e si mette a spazzare la casa*).

GIOVANNI Ma cosa dici?!

ANTONIA (*tossisce nervosamente*) La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...⁷¹ (Fo, 2008: 19).

Fragmento 2:

GIOVANNI Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!⁷² (Fo, 2008: 87).

Fragmento 3:

ANTONIA Te la mettono loro, i poliziotti, la roba... per incastrarti! Non è la prima volta... al figlio della Rosa, per esempio, gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track!, gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di volantini terroristici sotto il letto⁷³ (Fo, 2008: 32).

La obra está ambientada en un barrio obrero de la ciudad de Milán, aunque no se especifica el barrio. Con respecto a la época en la que se desarrolla la acción, se puede situar en la década de los 70, puesto que la obra fue estrenada por primera vez en 1974 y narra sucesos que estaban sucediendo en Italia en ese periodo. Esto provocó que la gente se sintiera muy identificada y que la obra obtuviera bastante éxito.

Los hechos se desarrollan en distintos lugares, al contrario de lo que ocurre en *El cerco de Leningrado*, cuya acción se desarrolla dentro del teatro. En *Sotto paga, non si paga!* aparece la casa de Antonia y Juan, el supermercado, un tramo de calle en el que ha ocurrido un accidente de tráfico y las escaleras del edificio donde viven los protagonistas.

Como ya se ha explicado, la obra está dividida en dos actos. El primer acto cuenta con única escena que tiene lugar en la casa de Antonia y Juan, por la que van pasando los distintos personajes. El segundo acto cuenta con cuatro escenas. En la primera se produce la vuelta de Margarita y Antonia a casa de esta última. En la segunda escena, que sucede en la calle, se desarrolla la situación de Luis y Juan con el policía nacional y

⁷¹ ANTONIA Sarà que la pílora no le ha hecho efecto porque... en realidad no la tomaba. Y si una no toma la pílora... (*Ya no sabe qué decir*)... luego pasa que la pílora... no hace efecto. (*Coge un cepillo y se pone a barrer la casa*).

JUAN ¿Pero qué dices?

ANTONIA (*Tose, nerviosa*) Margarita es muy católica... y como el Papa ha dicho que la pílora es pecado mortal... (Fo, 2011: 20-21).

⁷² JUAN Tú lo sabes, nunca he estado de acuerdo con dejarnos asfixiar por los créditos. Recuerdo habértelo incluso gritado: ¡ten cuidado, que los bancos son escuelas del fraude! Confiar la gestión de los préstamos a los bancos es como ofrecerle a un vampiro la dirección del banco de sangre... (Fo, 2011: 120).

⁷³ ANTONIA Te meten en casa cualquier cosa ellos mismos, para pillarte. No sería la primera vez. Al hijo de Rosa por ejemplo, mientras le hacían un registro, zas, le metieron una pistola bajo la almohada y unos panfletos debajo de la cama (Fo, 2011: 39).

el agente tras el accidente de tráfico y también el problema entre Antonia, Margarita y el agente al que dejan inconsciente. En la tercera escena se produce la vuelta de Luis y Juan a la casa y su encuentro con el enterrador. En la cuarta y última escena se sitúan los dos matrimonios en la casa y también aparece el padre de Juan.

Al igual que se hizo con *El cerco de Leningrado*, a continuación se aporta más información sobre los personajes que intervienen en *Sotto paga, non si paga!*

- Antonia. Es una mujer de unos cincuenta años, ama de casa y casada con Juan. Tiene mucho carácter y es bastante manipuladora. Consigue convencer a Margarita para que sea su cómplice en el robo de alimentos del supermercado y miente tanto a su marido como al policía que investiga los robos en el supermercado. A pesar de que es Juan quien aporta el dinero a la familia, es su mujer la que lo administra y paga las facturas. Antonia tiene una ideología comunista, la cual pone en práctica en varios momentos de la obra.
- Margarita. Es la otra protagonista de la obra. Trabaja como operadora en una compañía telefónica. Es una mujer con menos carácter que Antonia, se deja influenciar por ella hasta el punto de fingir un repentino embarazo, y también es algo más joven, estará sobre los treinta años. Al igual que Antonia, es ella la que maneja la economía familiar y se encarga de pagar las facturas, cosa que no han hecho ninguna de las dos. También comparte con la otra protagonista la ideología política, aunque de manera menos efusiva.
- Juan. Es el marido de Antonia. Trabaja como operario en una fábrica dedicada a la fabricación de vías de trenes, que está haciendo importantes recortes por la actual crisis económica. Juan también comparte la ideología política de su mujer. Sin embargo, difiere de ella en que siente un gran respeto por la ley y por las fuerzas del orden, o al menos así es hasta el final de la obra. Al inicio del texto Antonia oculta a su marido que había robado comida del supermercado para protestar por la subida de los precios de los alimentos, puesto que Juan es una persona que detesta incumplir la ley. Hacía mitad de la obra es el propio Juan el que roba comida del camión accidentado. Al final de la obra, Juan protesta junto a su esposa contra el sistema capitalista, la gestión económica que está haciendo el gobierno de Italia, los bancos e incluso las fuerzas del orden, que tratan de desalojarlos de su vivienda por impago.
- Luis. Es el marido de Margarita y trabaja como operario en la misma fábrica que Juan. Luis también comparte ideología política con Antonia, Margarita y Juan e

incluso es más activo que Juan, al que le cuenta que están haciendo huelgas y bloqueando a la fábrica donde ambos trabajan por los despidos y las bajadas de salario de los últimos días. Por este motivo, a Juan no le cuesta demasiado que Luis acceda a robar los alimentos del camión accidentado.

- El sargento de policía. Se muestra como un hombre tolerante, que comprende el descontento de los ciudadanos ante la situación económica que están sufriendo y hasta comparte algunas de las quejas que le llegan. Por este motivo se comporta de manera benevolente, incluso amistosa, especialmente con Juan y no le causa grandes problemas a ninguno de los cuatro personajes principales.
- El agente. Es todo lo contrario al policía nacional. Se comporta de manera desconfiada, es ofensivo y combativo. Causa grandes contratiempos a ambos matrimonios. En primer lugar, increpa a Margarita, Antonia y Juan cuando busca la comida robada del supermercado en casa del matrimonio, lo que lleva a Margarita a continuar con la farsa del embarazo y a ponerse de parto. Después importuna a Juan y a Luis cuando acaban de robar la comida del camión accidentado y se va tras ellos. Finalmente, vuelve a molestar a Antonia y Margarita cuando vuelve a la casa en busca de Juan y Luis y encuentra a las dos mujeres escondiéndose la comida robada bajo la ropa para llevarla a la caseta del padre de Juan. En esta ocasión, las mujeres ya no consiguen salir airoso ante los ataques del policía municipal y acaban dejándolo inconsciente y encerrado en un armario.

Estos son los personajes que más intervienen en la obra, aunque también hay otros personajes menos relevantes. Algunos de ellos son: el primer y segundo enterrador, el padre de Juan, otros policías y unos trabajadores del supermercado.

Para finalizar con los personajes, es interesante mencionar que los papeles de sargento de policía, el agente, el enterrador y el viejo son interpretados por el mismo actor. De esta manera, Fo provoca varios malentendidos a lo largo del texto que resultan bastante cómicos para el receptor.

Fragmento 4:

VOCE FUORI CAMPO Polizia, aprite!
GIOVANNI Un'altra volta?
MARGHERITA Oh, mio dio!

(Giovanni va ad aprire, riappare lo stesso attore che abbiamo visto interpretare la parte dell'Appuntato di PS. Ora è in divisa da brigadiere dei carabinieri e porta baffi. È seguito da un carabiniere).

GIOVANNI Ah, buona sera... ancora lei?

BRIGADIERE Come, ancora lei?

GIOVANNI Oh scusi, l'avevo preso per quello di prima.

BRIGADIERE Chi, quello di prima?

GIOVANNI Un appuntato di PS.

BRIGADIERE E io invece sono un brigadiere dei carabinieri.

GIOVANNI Lo vedo, lei poi ha anche i baffi, quindi è un altro. Cosa desidera?⁷⁴ (Fo, 2008: 35-36).

Sotto paga, non si paga! Es una obra que recoge muchas de las características expuestas anteriormente al tratar el estilo literario de Fo. A continuación se van a constatar y ejemplificar algunas de ellas. Retomando dichas características, destacan especialmente la fantasía presente en las situaciones cotidianas y la exageración de dicha fantasía hasta llevar lo cotidiano a realidades inverosímiles y al escándalo. Para ello el autor se vale de la exageración, como ya se ha explicado, y también de la farsa, la ironía, la sátira y el tono grotesco.

En el fragmento 5 en el que Antonia pretende hacerle creer a Juan que Margarita está embarazada se puede ver este recurso a la fantasía y la exageración:

Fragmento 5:

ANTONIA E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione?

GIOVANNI Vuoi dire che è incinta?

ANTONIA Beh, è il minimo che possa capitare a una che fa l'amore.

GIOVANNI Ma di quanti mesi è? Domenica scorsa l'ho vista e non mi pareva...

ANTONIA E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne? A parte che domenica scorsa è già una settimana fa... e in una settimana, hai voglia che cosa può capitare!

GIOVANNI Senti, sarò cretino, ma non fino a 'sto punto... E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...

ANTONIA (*non sa come uscirne*) Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.

GIOVANNI Come gli secca? Ma sei scema? Gli secca di dire che sua moglie aspetta un figlio?!

È una vergogna? «Oddio, ho messo incinta mia moglie!»

ANTONIA (*cercando le parole*) Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. (*Giovanni la guarda sbalordito. La donna continua imperterrita*) E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?

⁷⁴ VOZ ¡Policía, abran!

JUAN ¿Otra vez?

MARGARITA ¡Oh, Dios mío!

(Juan abre la puerta: aparece el mismo actor que interpretaba al sargento, ahora con bigote y uniforme de policía municipal. Le acompaña otro agente).

JUAN Buenas noches, ¿otra vez usted?

AGENTE ¿Cómo que otra vez yo?

JUAN Perdone, le he confundido con el de antes.

AGENTE ¿Cuál de antes?

JUAN Un sargento de la policía nacional.

AGENTE Yo soy municipal.

JUAN Ya veo, además tiene bigote, así que es otro. ¿Qué desea? (Fo, 2011: 44-45).

GIOVANNI Come non lo sa?!

ANTONIA Eh sì, si vede che lei non gliel'ha voluto dire!

GIOVANNI Come, non gliel'ha voluto dire?!

ANTONIA Eh sì, perché lei... quella ragazza lì... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento, con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.

GIOVANNI E se lui le faceva prendere la pillola, com'è che lei è rimasta incinta lo stesso?

ANTONIA Beh... si vede che non ha fatto effetto! Capita sai!

GIOVANNI E se capita, allora perché l'ha tenuto nascosto al marito? Che colpa ne ha lei?

ANTONIA Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende (*non sa più cosa dire*) poi capita che la pillola... non faccia effetto. (*Prende una scopa e si mette a spazzare la casa*).

GIOVANNI Ma cosa dici?!

ANTONIA (*tossisce nervosamente*) La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...

GIOVANNI Ma dico, sei scema? Parli come una matta! La pillola che non fa effetto perché non la prende... Il Papa! Lei con un pancione di nove mesi e il marito che manco se ne accorge?

ANTONIA (*sempre più in difficoltà*) Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava!

GIOVANNI Si fasciava?!

ANTONIA Sì, si legava tutta stretta, strettissima... per non dare nell'occhio! Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lì... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È più importante il bambino!» Ho fatto bene?

GIOVANNI Certo che hai fatto bene! Hai fatto bene sì!

ANTONIA Sono stata brava?

GIOVANNI Sì, sì... brava.

ANTONIA Così, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!

GIOVANNI Ho visto!

ANTONIA E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie, digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve!» Ho fatto bene?

GIOVANNI Sicuro che hai fatto bene.

ANTONIA Sono stata brava?

GIOVANNI (*distratto*) Ma sì, ma sì...

ANTONIA Ecco: «Ma sì, ma sì...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti cos'ho fatto?

GIOVANNI Ma no, non ce l'ho con te... Ce l'ho con quello che è successo oggi in fabbrica⁷⁵ (Fo, 2008: 18-20).

⁷⁵ ANTONIA ¿Y qué? ¿Es la primera vez que ves a una mujer casada con barriga?

JUAN ¿Quieres decir que está embarazada?

ANTONIA (*Poniendo la mesa para la cena*) Bueno, es lo menos que te puede pasar si haces el amor.

JUAN Pero ¿De cuántos meses está? El domingo la vi y no me pareció...

ANTONIA ¿Desde cuándo sabes tú de mujeres? Además, el domingo fue hace una semana... y en una semana, pueden pasar muchas cosas.

JUAN Oye, que no soy tan estúpido. Además, su marido siempre me cuenta cosas de su mujer, y no me ha dicho que está embarazada.

ANTONIA (*No sabe cómo librarse*) Bueno, hay cosas que a lo mejor no le apetece a uno ir contando por ahí.

JUAN ¿Qué dices, estás tonta? ¿No le apetece contar que su mujer está embarazada? ¿Acaso es una vergüenza? « ¡Ay dios, he preñado a mi mujer!»

ANTONIA (*Busca las palabras*) Será... que no te lo ha contado porque... aún no lo sabe. (*Juan la mira estupefacto. Ella sigue, impertérrita*) Y si no lo sabe, ¿cómo te lo va a contar?

JUAN ¿Cómo que no lo sabe?

ANTONIA Será que ella no ha querido decírselo.

JUAN ¿Cómo que no ha querido decírselo?

Otra de las situaciones en las que se da la exageración y la farsa es cuando Antonia pretende cocinarle a Juan la comida que ha robado en el supermercado.

Fragmento 6:

GIOVANNI Preferisco! (*Cambia tono*) A proposito di fame, cosa c'è per cena? Con 'sto fatto del casino in mensa, oggi ho perfino saltato il pasto. (*Si siede al tavolo*) Allora, cosa si mangia?

ANTONIA Questo! (*Gli sbatte sul tavolo, con rabbia, la scatoletta di carne per cani e gatti*)

GIOVANNI Che roba è?

ANTONIA Non sai leggere? È carne composta per cani e gatti.

GIOVANNI Cosa?!

ANTONIA È buonissima!

GIOVANNI Sarà buonissima per i cani!

ANTONIA Non c'era altro. E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... così non t'ingrassi come un vitello!

GIOVANNI Ma stai a sfottere?!

ANTONIA E chi sfotte? Ma tu ci vai mai a fare la spesa? Sai a che prezzi sono andati l'olio, la pasta, il riso, lo zucchero? Costa tutto il doppio. E poi manco lo trovi! Hanno imboscato tutto, fanno l'aggiottaggio.

GIOVANNI Eh... l'aggiottaggio! Ad ogni modo io non sono ancora un cane! E 'sta schifezza te la mangi tu!

ANTONIA Ah sì! Io la mangio sì. (*Si mette ad abbaiare*).

(...)

ANTONIA Dài... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina...

ANTONIA Pues sí, la muchacha es muy reservada... Y también porque Luis siempre le dice que es pronto, que no es momento, que con la crisis, que primero tienen que asentarse... que si se queda en estado la despiden del trabajo. Por eso él le hacía tomar la píldora.

JUAN Y si le hacía tomar la píldora, ¿cómo se ha quedado embarazada?

ANTONIA Pues... será que no le ha hecho efecto. Pasa, ¿sabes?

JUAN Pues si pasa, ¿por qué se lo oculta a él? ¿Qué culpa tiene ella?

ANTONIA Será que la píldora no le ha hecho efecto porque... en realidad no la tomaba. Y si una no toma la píldora... (*Ya no sabe qué decir*)... luego pasa que la píldora... no hace efecto. (*Coge un cepillo y se pone a barrer la casa*).

JUAN ¿Pero qué dices?

ANTONIA (*Tose, nerviosa*) Margarita es muy católica... y como el Papa ha dicho que la píldora es pecado mortal...

JUAN ¡No desbarres! ¡Hablas como una loca! ¿La píldora no hace efecto porque no la toma... el Papa... ella con una barriga de nueve meses y el marido no se da cuenta?

ANTONIA (*Cada vez más apurada*) A lo mejor Luis no se daba cuenta... porque Margarita... ¡se vendaba!

JUAN ¿Se vendaba?

ANTONIA Sí, se vendaba, apretadísima... para no llamar la atención. Justo hoy me la he encontrado y le he dicho: «Pero Margarita, ¿sigues vendada?» Se lo he dicho de una manera que casi se desvenda en la calle. «Estás loca, ¿quieres perder al niño? ¡Vas a acabar asfixiándolo! Desvéndate en seguida, y pasa de que te despidan. ¡Lo primero es tu hijo!» ¿He hecho bien?

JUAN ¡Claro que has hecho bien!

ANTONIA ¿De verdad?

JUAN Sí, sí... muy bien.

ANTONIA Así que Margarita ha decidido desvendarse, y ¡ploff, una barriga! Tenías que verla, Juan.

JUAN Ya la he visto.

ANTONIA Y también le he dicho: «Como tu marido se ponga pesado, dile que venga a mi casa que mi Juan le dirá cuatro cosas». ¿He hecho bien?

JUAN Claro que has hecho bien.

ANTONIA ¿De verdad?

JUAN (*Distraído*) Que sí, que sí...

ANTONIA ¿Te pasa algo conmigo? ¿Qué te he hecho yo?

JUAN Que no, no es contigo... es por lo que ha pasado hoy en la fábrica (Fo, 2011: 19-22).

GIOVANNI Di che cosa?

ANTONIA (*prende dalla credenza il pacchetto di miglio*) Miglio scelto per canarini.

GIOVANNI Miglio per canarini?! Sfotti?

ANTONIA No, è buono, sai è ottimo contro il diabete!

GIOVANNI Ma io non ho il diabete!

ANTONIA Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era più. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... e allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.

GIOVANNI Senti, ti devi decidere: o cane o canarino!

ANTONIA Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...

GIOVANNI Il marito della Michela? Sì, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lì oggi, alla fermata del tram a un certo punto fa così con la zampa. (*Mima la camminata di una gallina*). Poi il tram non arrivava... allora fa: «Chicchirichí!» (*Imita l'incedere impettito del gallo*) «Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!» (*Mima lo svolazzare di un gallo ruspante*).

ANTONIA Smettila di scherzare. Il miglio è una bontà! Tutto il segreto è nel brodo... vedi, ho preso anche le teste di coniglio surgelate. (*Gli mette sotto al naso la scatola con le teste di coniglio*).

GIOVANNI Teste di coniglio?!

ANTONIA Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!

GIOVANNI (*infilandosi la giacca e dirigendosi verso la porta di uscita*) Va bene, va bene,... ho capito... Ti saluto!⁷⁶ (Fo, 2008: 22-24).

⁷⁶ JUAN ¡Lo prefiero! Por cierto, ¿qué hay de cena? Con el follón del comedor, hoy no he comido. (*Se sienta a la mesa*) ¿Qué cenamos?

ANTONIA ¡Esto! (*Deja en la mesa la lata para perros*).

JUAN ¿Qué es?

ANTONIA ¿No sabes leer? Carne para perros con pedigrí.

JUAN ¿Qué?

ANTONIA Está riquísima.

JUAN ¡Para los perros!

ANTONIA Es lo que quedaba. Además, es barata, nutritiva, está llena de proteínas... no lleva estrógenos... así no engordas.

JUAN ¿Me tomas el pelo?

ANTONIA ¿Yo? ¿Acaso vas tú a la compra? ¿Sabes lo que ha subido el aceite, la pasta, el arroz, el azúcar? Todo cuesta el doble, y ni siquiera lo encuentras. Lo almacenan, para especular.

JUAN No exageres. De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. Yo prefiero un vaso de leche, sin más.

ANTONIA Sin más y sin menos, porque no hay.

(...)

ANTONIA Venga, mientras por lo menos tengamos agua, te preparo una sopita...

JUAN ¿De qué?

ANTONIA (*Saca del aparador el paquete de alpiste*) Alpiste selecto para canarios.

JUAN ¿Alpiste para canarios? ¿Te cachondeas?

ANTONIA Está rico, ¿sabes?, y es buenísimo para la diabetes.

JUAN ¡Pero si yo no tengo diabetes!

ANTONIA Yo no tengo la culpa de que aún no la tengas... además, cuesta la mitad que el arroz.

JUAN Aclárate: ¿o perro, o canario!

ANTONIA Ay hijo, cómo te pones. Micaela la de enfrente dice que se lo prepara todos los días a su marido, y dice que está riquísimo.

JUAN ¿El marido de Micaela? Ya lo he visto, le están saliendo plumas. Hoy estaba en la parada del tranvía, y de pronto saca así una pata... (*Imita el paso de una gallina*) El tranvía no llegaba... y él: «¡Kikirikí!» (*Imita aun gallo que anda muy tieso*) «¡Kikirikí!» ¡Me voy con mis propios medios! (*Imita que aletea*)

ANTONIA Déjate de bromas. El alpiste es una exquisitez. El secreto está en el caldo... mira, también he traído cabezas de conejo congeladas. (*Le pone la caja bajo la nariz*)

JUAN ¿Cabezas de conejo?

ANTONIA Pues claro, ignorante. La sopa de alpiste se hace con cabezas de conejo. Lo he visto en la tele... en ese programa... cómo se llama... Ah sí, «Cocina para cutres».

El tercer momento destacable en lo que a exageración se refiere es cuando Margarita finge el parto para librar a Antonia de que el policía municipal registre su casa y encuentre la comida robada.

Fragmento 7:

BRIGADIERE All'ospedale potranno salvarla, e forse anche il bambino!
GIOVANNI Ma è prematuro, gliel'ho detto!
MARGHERITA Sì, sì, sono prematura... Auhiai! Aohiiu!
ANTONIA È prematura! E con gli scossoni della macchina questa mi partorisce! E poi, come fa a sopravvivere un bambino di cinque mesi?
BRIGADIERE Evidentemente lei non ha idea dei progressi che ha fatto la medicina oggi. Non ha mai letto del parto in vitro?
ANTONIA Sì, l'ho letto, ma che c'entra il vitro? Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalzare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno.
GIOVANNI Eh sì, sotto la tenda così piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boyscout!
BRIGADIERE Come si vede che siete proprio a digiuno di tutto!
GIOVANNI Io sì, sono proprio a digiuno del tutto!
BRIGADIERE Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lì dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.
GIOVANNI E ANTONIA Un trapianto di che?
BRIGADIERE Un trapianto di prematuro! Hanno preso un bambino di quattro mesi e mezzo dal ventre di una donna che non lo poteva più tenere e l'hanno sistemato dentro al ventre di un'altra donna.
GIOVANNI Nel ventre?!
BRIGADIERE Eh sì: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto, ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!
GIOVANNI (*Incredulo*) Come un pesce...?
BRIGADIERE Sì!
GIOVANNI Per me c'è il trucco.
ANTONIA Ma che trucco, te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!⁷⁷ (Fo, 2008: 39-40).

JUAN (Se pone la chaqueta y va hacia la puerta) Vale, vale... ¡Hasta luego! (Fo, 2011: 25-28).

⁷⁷ AGENTE ¡En el hospital podrán salvarla, y a lo mejor también al niño!

ANTONIA Ya le he dicho que es prematuro, y con los frenazos e la ambulancia parirá. Además, ¿cómo va a sobrevivir un niño de cinco meses?

AGENTE Está claro que desconoce los progresos de la medicina. ¿No le suena el parto in vitro?

ANTONIA Sí, lo he leído, pero ¿qué tiene que ver el vitro? Si nace de cinco meses, no cabe en el vitro... y tampoco pueden meterlo en la incubadora. (Fragmento omitido en la traducción)

AGENTE No tiene ni idea. ¿En qué mundo viven? ¿No conocen los aparatos que tienen en el Centro Ginecológico? Yo estuve de servicio, hace cinco meses, y he visto que hasta consiguen hacer un trasplante.

JUAN Y ANTONIA ¿Un trasplante de qué?

AGENTE ¡Un trasplante de prematuro! Sacaron a un niño de cuatro meses y medio del vientre de una mujer que ya no podía retenerlo y lo colocaron en el vientre de otra mujer.

JUAN ¿En el vientre?

AGENTE Pues sí, con cesárea, lo injertaron con placenta y todo, la volvieron a coser y a los cuatro meses, justo al mes pasado, ha renacido, sano y salvo.

ANTONIA Es como para no creérselo: un niño que nace dos veces... ¡un niño con dos madres! (Fo, 2011: 51-52).

La cuarta y última de estas situaciones es la que se produce al final de la obra cuando el policía municipal vuelve a casa de Antonia y Juan y descubre a las dos mujeres llevando la comida robada escondida bajo la ropa a la caseta del padre de Juan. Después de todo lo sucedido, pretenden hacerle creer que ambas están embarazadas. Como el policía no las cree, Antonia inventa una historia según la cual, ambas están participando en una tradición en honor a Santa Eulalia, patrona del barrio, que se quedó embarazada a los sesenta años. De manera que, en memoria de la santa, las mujeres del barrio llevan barrigas postizas durante tres días. El policía sigue sin creer la historia, así que Antonia y Margarita repiten una plegaria a Santa Eulalia mientras apagan la luz de la casa y le hacen creer que se ha quedado ciego por incrédulo. En principio, el policía no lo cree pero le aseguran que ellas sí pueden ver y lo acompañan a la puerta de la calle para que compruebe él mismo que no han apagado la luz de la casa. En el trayecto el policía se golpea contra una puerta y queda inconsciente, librando del contratiempo a Margarita y Antonia. Esta última escena no se reproduce aquí porque su extensión es muy superior a las otras tres escenas (ocho páginas).

En cualquier caso, estas cuatro escenas son las más representativas de la fantasía y la exageración a las que Fo recurre en *Sotto paga, non si paga!* para conseguir ese efecto humorístico que caracteriza sus textos.

Para finalizar con los rasgos estilísticos y la estructura del TLO2/IT, se van a dar algunos datos muy generales sobre las variedades lingüísticas. Con respecto a la variedad diafásica, los personajes principales Antonia, Juan, Margarita y Luís se expresan en un registro familiar, incluso a veces vulgar, esto puede deberse a la relación que existe entre los personajes (matrimonio y amistad). Contrariamente a lo que se pueda pensar, la manera de expresarse no se vuelve más formal al tratar con los policías que aparecen en la obra, por lo que el registro en todo el texto es coloquial.

Fragmento 8:

MARGHERITA Che figlia di buona donna! (Fo, 2008: 13).⁷⁸

Fragmento 9:

ANTONIA Beh... è andata a finire che quel pirlo del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso. (...) (Fo, 2008: 13).⁷⁹

Fragmento 10:

⁷⁸ MARGARITA ¡Ja, ja... qué cachonda! (Fo, 2011: 13).

⁷⁹ ANTONIA Pues que el capullo del encargado, aterrado, se achantó, y pagamos lo que habíamos decidido. (...) (Fo, 2011: 13).

ANTONIA (*seria*) Beh, se non hai soldi per pagarla (*Cambia tono scoppiando a ridere*) Ma sei cretina! (...) (Fo, 2008:15)⁸⁰

En apenas un par de páginas se han encontrado numerosos casos de los cuales se han expuesto los tres anteriores (fragmentos 8, 9 y 10) para mostrar el registro que se emplea en el texto.

En relación con la variedad diatópica, el texto no presenta marcas especialmente relevantes, por lo que pertenece en general al italiano estándar. A pesar de ello, sí se ha encontrado algún término propio de las variantes septentrionales del italiano, especialmente del lombardo / milanese.

Fragmento 11:

ANTONIA Beh... è andata a finire che quel pirla del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso. (...) (Fo, 2008: 13).⁸¹

En este fragmento 11, que ya se había empleado anteriormente para mostrar la variedad diafásica, aparece el término *pirla*, cuyo significado es tonto o desprevenido, y es propio de la variante italiana lombardo / milanese. Otro rasgo característico de esta variante es el empleo de los artículos delante de los nombres propios de persona como se puede apreciar en el siguiente fragmento.

Fragmento 12:

ANTONIA Eh sí, perché lei... quella ragazza lì, è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola (Fo, 2008: 18).⁸²

Para terminar con el TLO2/IT, en lo que respecta a la variedad diacrónica no se aprecian diferencias importantes con respecto al italiano actual. La obra está ambientada en los años 70, por lo que el italiano de la época no dista demasiado del actual. En cuanto al último eje de variación lingüística, esto es, la variedad diastrática, los

⁸⁰ ANTONIA (*Seria*) Bueno si no me la puedes pagar... (*Cambia de tono*) ¡Tú eres tonta! (...) (Fo, 2011: 15).

⁸¹ ANTONIA Pues que el capullo del encargado, aterrado, se achantó, y pagamos lo que habíamos decidido. (...) (Fo, 2011: 13).

⁸² ANTONIA Pues sí, la muchacha es muy reservada... Y también porque Luis siempre le dice que es pronto, que no es momento, que con la crisis, que primero tienen que asentarse... que si se queda en estado la despiden del trabajo. Por eso él le hacía tomar la píldora (Fo, 2011: 20).

personajes hacen un uso correcto del italiano estándar, por lo que se puede calificar esta variedad como nivel lingüístico medio.

6.2.3. TLM2/EN: *Low Pay? Don't Pay?*

Tabla 20. Datos editoriales del TLM2/EN: *Low Pay? Don't Pay!*

Título	<i>Low Pay? Don't Pay?</i>
Autor	Dario Fo
Editorial	Methuen
Colección	Drama
ISBN	978-1-408-13103-9
Año	2010
Traductor	Joseph Farrell
Número de páginas	98

La traducción al inglés de *Sotto paga, non si paga!* corre a cargo de Joseph Farrell. Esta traducción al inglés es de la segunda versión reescrita por Dario Fo en 2007 y no de la primera de 1974, al igual que sucede con la traducción al español que se verá más adelante. En la cubierta del libro se explica que esa traducción se empleó por primera vez para la representación de dicha obra el 7 de abril d 2010 en el teatro Salisbury Playhouse en el condado de Wiltshire. Se trata de un dato muy importante puesto que implica que esta traducción se ha realizado expresamente para su representación y no para su lectura, aunque finalmente también se haya empleado con dicho fin, lo que puede afectar al tratamiento de la oralidad. En cualquier caso, se trata de un aspecto que se estudiará con mayor detenimiento cuando se analicen los rasgos de oralidad en el corpus. La editorial pertenece a la empresa británica A & C Black Publishers Limited.

La obra cuenta con numerosa información sobre la representación realizada en Salisbury Playhouse. En primer lugar, aparece un listado de todos los participantes en la representación de la obra, desde los actores hasta el equipo técnico al completo. En segundo lugar, el traductor Joseph Farrell realiza una introducción sobre la obra, la cual trata sobre Dario Fo y la repercusión de la obra, tanto en Italia como en el extranjero, aunque en ningún momento se hace mención alguna a su labor como traductor. En tercer lugar, aparece una breve descripción de los actores que intervienen en la representación y también de los miembros del equipo creativo, incluido el mismo Joseph Farrell, sobre el que se dará más información más adelante. A continuación se

recoge un artículo titulado «The ultra-lively Salisbury Playhouse», el cual se publicó en el periódico semanal *The Observer* (2009), perteneciente al diario *The Guardian*. El artículo trata sobre el teatro Salisbury Playhouse, las representaciones que se han hecho en el mismo y los éxitos cosechados. Finalmente, antes de dar paso a la obra propiamente dicha, se incluye un breve prólogo escrito por Dario Fo, en el que el autor explica el éxito logrado por la obra teatral y su repercusión en la sociedad italiana.

La obra teatral está dividida en dos actos, al igual que el original italiano, y existe una notable diferencia entre ambas. El primer acto también cuenta con una única escena, pero el segundo acto cuenta con seis escenas, mientras la obra original italiana es de cuatro. No hemos hallado en la obra ninguna explicación sobre esta variación con respecto al texto original.

El traductor Joseph Farrell es profesor de estudios italianos en la Universidad de Strathclyde in Glasgow. Es autor de la obra biográfica *Dario Fo and Franca Rame: Harlequins of the Revolution* (2001) y ha traducido muchas de las obras de Fo al inglés, incluyendo *Non tutti i ladri vengono per nuocere* y *Morte accidentale di un anarchico*. Trabajó en el texto teatral de *Mistero Buffo* para la compañía de teatro Borderline, posteriormente televisada por el Canal 4 de la televisión británica, con el popular actor británico Robbie Coltrane como protagonista. También ha traducido otros trabajos de Fo como *I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, entre otros. Además, ha traducido algunas novelas de otros escritores italianos como Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Daniele Del Giudice y Valerio Varesi, así como obras de Baricco, De Filippo y Goldoni.

Con respecto a la traducción realizada por Farrell, se han encontrado algunos artículos periodísticos que hacen referencia a esta adaptación. El crítico literario Kevin Catchpole (2010) observa en la revista digital *British Theatre Guide*: «So now Joseph Farrell, who clearly knows a thing or two about Fo, his land and his language, comes up with a version tailored to the aftermath of the recent credit crunch⁸³». La crítica alaba en la mayoría de casos la adaptación de Farrell, destacando lo idóneo del momento para volver a representar esta obra de Dario Fo; en ciertos casos también ponen de manifiesto algunos aspectos negativos de la representación de la obra. Retomando de nuevo el

⁸³ Así que ahora Joseph Farrell, quien sabe un par de cosas sobre Fo, su tierra y su lenguaje, aparece con una versión hecha a medida para las consecuencias de la reciente crisis del crédito (Gardner, 2010) (*Traducción realizada por la autora de esta tesis doctoral*).

artículo citado anteriormente de Lyn Gardner (2010) para *The Guardian*, este también hace mención a la traducción de Joseph Farrell:

Director Paul Hunter previously staged a revival at Bolton of Fo's *Accidental Death of an Anarchist* with real panache, but here Farrell's translation is lumbering, and the actors overegg their performances to compensate. Almost everyone is too emphatic and too loud, but Nick Haverson, playing all the authority figures, has comic brio⁸⁴ (Gardner, 2010).

Gardner se muestra bastante crítica con la traducción realizada por Farrell y añade finalmente:

In the second half, the show starts to motor, but the suspicion that it's the translation, rather than the director and actors, that's at fault is heightened by the fact that the best scene is wordless, a brilliant physical panto involving the women and a corpse. These couple of minutes are worth the price of admission alone. It's a pity the Playhouse doesn't have a pay-what-you-can evening⁸⁵ (Gardner, 2010).

6.2.4. TLM2/SP: *¡Aquí no paga nadie!*

Tabla 21. Datos editoriales del TLM2/SP: *¡Aquí no paga nadie!*

Título	<i>¡Aquí no paga nadie!</i>
Autor	Dario Fo
Editorial	Hiru
Colección	Skene
ISBN	978-84-96584-43-3
Año	2011
Traductor	Carla Matteini
Número de páginas	134

La obra *Sotto paga, non si paga!* se traduce al español como *¡Aquí no paga nadie!* y la traducción corre a cargo de Carla Matteini. Como ya se ha adelantado al hablar de la traducción al inglés, este texto en español también se ha traducido de la obra de Fo *Sotto paga, non si paga!* (2007) y no de *Non si paga, non si paga!* (1974). De hecho ya

⁸⁴ El director Paul Hunter montó anteriormente en Bolton la vuelta de *Muerte accidental de unanarquista* con auténtico estilo, pero aquí la traducción de Farrell es torpe y los actores sobreactúan para compensar. Casi todo es demasiado enfático y demasiado fuerte, aunque Nick Haverson, que interpreta a los personajes policíacos es bastante cómico (*Traducción realizada por la autora de esta tesis doctoral*).

⁸⁵ En la segunda mitad el espectáculo empieza a mejorar, y el hecho de que la mejor escena sea muda agudiza la sospecha de que es la traducción la que ha fallado, en lugar del director o los actores. Dicha escena es una pantomima brillante que implica a las mujeres y un cadáver. Este par de minutos merecen el precio de la entrada. Es una pena que el Playhouse no tenga una noche en la que te permitan pagar lo que puedas (Gardner, 2010) (*Traducción realizada por la autora de esta tesis doctoral*).

en la cubierta del libro se da esta información «Nueva versión de la obra *¡Aquí no paga nadie!* Revisada por Franca Rame» (2011).

La colección *Skene* incluye numerosas obras de teatro, como la propia editorial explica en su página web⁸⁶. Esta editorial ha publicado también otras traducciones de obras de Dario Fo como: *Lo zen o l'arte di scopare*, bajo el título *Tengamos el sexo en paz* (1996) traducido por Carla Matteini; *Morte accidentale d'un anarchico*, titulada *Muerte accidental de un anarquista* (1997) traducido de nuevo por Carla Matteini y *Manuale minimo dell'attore*, como *Manual mínimo del actor* (1998) a cargo de la misma traductora.

La traducción al español de esta obra teatral cuenta con menos información paratextual que la traducción al inglés. Aparece un brevísimo prólogo escrito por Dario Fo, el mismo que aparece en la traducción al inglés. Tras este, se da paso al texto dramático, organizado en dos actos. Al igual que el texto italiano, el primer acto cuenta con una única escena y el segundo acto está dividido en cuatro. Finalmente, tras el texto dramático se incluye un anexo en el que la editorial cita otros títulos pertenecientes a la colección *Skene*.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la traductora de esta obra es Carla Matteini, fallecida el pasado 2013. Se trata de una traductora de reconocido prestigio, especializada en la traducción de textos teatrales y, especialmente, en la obra de Dario Fo. Nació en Florencia en 1939 y se afincó muy joven en España tras estudiar Filología Moderna en la Universidad de Roma y obtener la titulación superior en inglés, francés e italiano. Colaboró con el Atelier de la Traducción de Orléans, de la UE, y también fue miembro del consejo de redacción de revistas teatrales como *Pipirijaina*, *El Público* y *Primer Acto*. Perteneció a Tábano, emblemático grupo teatral independiente español y al equipo del Pequeño Teatro, fundado por William Leyton. También trabajó para el Teatro Español de Madrid y el Centro Dramático Nacional. En sus últimos años colaboró con los diarios españoles *El Mundo* y *El País*. Fue de las primeras en traducir al español las obras de autores contemporáneos anglosajones e italianos. Además de Dario Fo, cuya primera obra traducida fue *Morte accidentale di un archico*, también tradujo y adaptó obras de Steven Berkoff, Caryl Churchill, Bernard Marie Koltes, Alberto Moravia, Tony Kushner, Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola, etc. Con motivo de

⁸⁶ <http://www.hiru-ed.com/>

su fallecimiento, el diario *El País*⁸⁷ publicó un artículo sobre su vida en el que se recogen las declaraciones de Dario Fo, con el que tenía una buena relación de amistad, tras conocer la noticia de su muerte:

Es una pérdida muy importante para mí en este año de ausencias tan graves; y lo es porque era una mujer extraordinaria; no exagero si afirmo que era la mejor traductora que he tenido, no sólo en español, sino en cualquier lengua. Tenía una personalidad grande, porque era inmenso su lenguaje, sus formas al utilizarlo, todo ello alimentado por su modo de vivir, con devoción hacia la palabra, y de una manera que hemos olvidado en el común uso del lenguaje; además era generosa y, sobre todo, positiva incluso en los momentos más difíciles de su vida. Gracia a su armonía y su vitalidad extraordinaria.

La enorme experiencia teatral de Carla Matteini puede ser muy significativa a la hora de traducir, ya que puede reflejar en la traducción una mayor atención a los aspectos relacionados con la representación y, por consiguiente, con los rasgos de oralidad. Este es un aspecto que se tratará cuando se analicen los rasgos de oralidad en los textos que conforman el corpus de esta tesis doctoral.

6.3. *The Homecoming* y sus traducciones

6.3.1. El autor: Harold Pinter

El autor de la última obra que se va a estudiar en esta tesis doctoral es Harold Pinter y, al igual que se hizo con José Sanchís Sinisterra y Dario Fo, también se van a dar algunas nociones básicas sobre su vida y obra, prestando especial atención a su trabajo *The Homecoming* de 1964. Para sus datos biográficos se ha empleado la información proporcionada en la web oficial⁸⁸ de Harold Pinter, administrada por el grupo Judy Daish Associates Ltd con sede en Londres. Este grupo está formado por tres agentes literarios: Judy Daish, Tracey Elliston y Howard Gooding, que se han hecho con los derechos de una gran lista de escritores, dramaturgos, diseñadores, directores, coreógrafos, etc. del mundo del teatro cine, televisión, radio y ópera, entre ellos los de Pinter.

⁸⁷ http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/18/actualidad/1379493426_535110.html Recuperado el 22 de febrero de 2017.

⁸⁸ <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml> Recuperada el 23 de febrero de 2017.

Pinter nació el 10 de octubre de 1930 en Hackney, al este de Londres. Su infancia se vio marcada por la Segunda Guerra Mundial, al tener que abandonar su hogar y ser evacuado a distintas ciudades inglesas, como Reading, debido a los bombardeos alemanes sobre el Reino Unido, conocidos como Blitz. Durante su adolescencia asistió a la Hackney Downs School en Londres. Ahí hizo grandes amistades que marcarían su obra y que le acompañarían durante toda su vida, en la que destacó como escritor, actor y jugador de cricket.

A finales de 1948 Pinter se matriculó en la Royal Academy of Dramatic Art, aunque no finalizó sus estudios. Fue llamado al servicio militar y se declaró objetor de conciencia, por lo que fue llevado a juicio dos veces y finalmente multado por negarse a servir. Tras este suceso, en 1951 se matriculó en la Central School of Speech and Drama. Durante sus estudios realizó numerosas giras y actuaciones en la compañía de Anew McMaster y también trabajó como camarero, cartero, portero y quitanieves, entre otros oficios. Actuó durante 12 años y finalmente se centró en la escritura, aunque nunca dejó de aparecer en alguna obra de teatro, principalmente en las que él mismo había escrito.

Se casó dos veces. De 1956 a 1980 con Vivien Merchant, una actriz que conoció durante una gira y con la que tuvo un hijo, Daniel, en 1958. Fue un matrimonio bastante turbulento con varias infidelidades por parte de Pinter, una de ellas con la historiadora Antonia Fraser con la que se casaría en 1980. El alcoholismo del que murió su primera esposa, como consecuencia de las constantes infidelidades de Pinter, su divorcio y segundo matrimonio, hicieron que su hijo Daniel rompiera la relación con su padre, cambiara su apellido por el de su abuela materna y no asistiera al funeral de Pinter en 2008.

Con respecto a su producción, escribió veintinueve obras de teatro y quince sketches dramáticos. Su primera etapa, de 1957 a 1968, se conoce como «comedias de amenaza» y comienza con *The Room*, escrita e interpretada en 1957, seguida por *The Birthday Party* también de 1957. Estas obras fueron bien aceptadas por la crítica, pero no por el público y tuvieron escaso éxito comercial. De 1957 a 1980 escribió diversas obras como: *The Dumbwaiter* (1957), *The Hothouse* (1958), *A Slight Ache* (1958), *The Caretaker* (1959), *A night out* (1959), *Night School* (1960), *The Lover* (1962), *Tea Party* (1964) y *The Homecoming* (1964), entre otras. Durante este periodo, Pinter se consolidó por fin como dramaturgo de éxito y recibió numerosos premios que avalaban su trabajo.

Sus obras se representaron en numerosos países y también se recuperaron sus dos primeros trabajos, que habían tenido peor acogida.

Su segunda etapa se conoce como «teatro de memoria» y transcurre de 1967 a 1982. En esta época escribió obras como: *Landscape* (1967), *Silence* (1968), *Old Times* (1970), *Monologue* (1972), *No Man's Land* (1974), *The Proust Screenplay* (1977), *Betrayal* (1978), *Family Voices* (1980), *Victoria Station* (1982) o *A Kind of Alaska* (1982), entre otras. Posteriormente escribió otras obras que presentan algunas características del teatro de memoria, aunque no de forma tan clara como las mencionadas anteriormente. Algunas de ellas son: *Party Time* (1991), *Moonlight* (1993), *Ashes to Ashes* (1996) y *Celebration* (1999).

En su etapa final como dramaturgo, de 1980 a 2000, sus obras fueron más breves, pero con una mayor carga política y más críticas contra la opresión, la tortura y en favor de los derechos humanos. Pertenecen a esta época: *Precisely* (1983), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991), *Death* (1997) y *The Disappeared* (1998), entre otros.

Además de su trabajo como actor y dramaturgo, también destacó por su labor como guionista. Pinter escribió veintisiete guiones para el cine y la televisión y adaptaciones de obras de teatro. Entre ellos, algunos fueron creaciones suyas, otros fueron adaptaciones de novelas ya escritas y otros fueron adaptaciones de sus propias obras teatrales para el cine o la televisión.

Murió en 2008 como consecuencia de un cáncer hepático a la edad de 78 años. Fue enterrado en el Cementerio de Kensal Green en Londres.

Ganó numerosos premios a lo largo de su vida, el más importante de ellos el Premio Nobel de Literatura en 2005. También fue galardonado con otras distinciones como el Premio David Cohen en 1995, el Premio Laurence Olivier en 1996, el Compañero de Honor en 2002 y la Légion d'honneur en 2007, entre otros. Además fue miembro de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia. Su carrera como escritor se extendió durante más de cincuenta años y fue uno de los dramaturgos modernos británicos más influyentes del siglo XX.

Harold Pinter es un dramaturgo que se ha visto influenciado por otros autores como Becket, Kafka, Joyce y Eugène Ionesco. Se le cataloga como dramaturgo perteneciente al teatro del absurdo, principalmente debido a las situaciones irracionales, a la par que cómicas que se desarrollan en sus obras.

No obstante, algunos estudiosos de Pinter, como Lorda Alaiz, crítico literario y profesor de lengua y literatura catalana y castellana en la Universidad de Barcelona y en la Universidad de Ámsterdam, no están de acuerdo con la denominación del teatro de Pinter como teatro del absurdo y prefieren denominarlo realismo exasperado:

El intento frenético de moverse en esa zona de penumbra en la que los atisbos resultan desconcertantes, cuando no pavorosos, es lo que pretende expresar el realismo exasperado. La exasperación ante la impenetrabilidad de un mundo que solamente se intuye o presiente y que, por tanto, no puede reconstruirse más que de una manera problemática e inarticulada, produce una especie de paroxismo en el que rigen leyes propias apenas comunicables, al borde, consiguientemente, del absurdo, al menos en apariencia. El resultado es una realidad que puede ser no solo familiar, sino incluso ordinaria, casi sórdida, pero al mismo tiempo túrgida de misterio. Una especie de prodigio (Lorda Alaiz, 1964: 113-114).

Este autor entiende la obra de Pinter como una obra en la que se representan situaciones realistas llevadas a los extremos más irracionales mediante determinados mecanismos, lo que confiere a sus textos ese carácter exasperante. El principal de todos esos mecanismos es el diálogo, sobre el que se ahondará más adelante.

Lorda Alaiz (1964: 133) destaca la maestría de Pinter «al no encontrar contradicción entre la sumisión estricta al realismo y la absurdidad básica de las situaciones que ese realismo le inspira» y cita las palabras del propio Pinter acerca de la supuesta absurdidad de sus obras:

Creo que es imposible, en todo caso lo es para mí, empezar a escribir una obra dramática a partir de una u otra idea abstracta... Yo empiezo a escribir un drama a partir de la imagen de una situación y un par de personajes complicados en ella, y estos personajes no dejan de ser nunca para mí gente perfectamente real; si no lo fueran, me sería imposible componer la obra. (...) Y yo creo que lo que intento hacer en mis dramas es obtener esa reconocible realidad de la absurdidad de lo que hacemos, del modo como nos comportamos y del modo en que hablamos (...) Y el hecho de estar abocado a lo desconocido nos conduce al próximo paso que, al parecer, se da en mis dramas: se crea cierto horror y creo que este horror y la absurdidad son inseparables.

Pinter admite la presencia de la absurdidad, pero también del realismo en sus obras dramáticas; más allá de los debates que los estudiosos de su obra puedan tener acerca de la catalogación de su estilo teatral como «teatro absurdo o realismo exasperante». Lorda Alaiz (1964: 135) añade para finalizar con este tema: «Teatro aparentemente irracional e ilógico, pero en realidad de una sólida trabazón y racional en lo profundo».

Pinter es un escritor cómico y convierte en risas esas situaciones absurdas y realistas que trata en sus obras: «Todo es cómico; la más grave seriedad es cómica; incluso la tragedia es cómica» (Lorda Alaiz, 1964: 133). Probablemente sea la absurdidad que confiere a sus obras lo que las hace más cómicas.

Lorda Alaiz propone como principales sustentadores del teatro de Pinter el diálogo, al cual ya se había hecho mención anteriormente, y la norma clásica de las tres unidades (lugar, tiempo y acción) de Aristóteles.

Según Lorda Alaiz (1964: 135), «otra destacada cualidad de este dramaturgo es su soberbio dominio del diálogo», llegando a afirmar que «lo que realmente cautiva al espectador es el uso singular que hace Harold Pinter de la técnica dramática, su destreza en evocar una atmósfera y su dominio enciclopédico del idioma coloquial inglés». Volviendo al diálogo, Lorda Alaiz (1970: 14-15) afirma lo siguiente:

Es un diálogo nada literario, al ras del suelo, quebrado, realzado con frecuencia su relieve expresivo mediante silencios henchidos del discurrir interior de los personajes, lleno de sorpresas y efectos cómicos suscitados por el desfase, como se dice ahora, entre el “yo” de hinchada oquedad y “su circunstancia” hostil o por lo menos indiferente. No acaba de ser un diálogo entre sordos, porque, por una parte, no falta en él la concatenación casi automática entre las intervenciones alternantes de los interlocutores, mediante expresiones rutinarias apenas articuladas, casi gruñidos – “Sí, sí”, “bueno”, “no me diga”, “¿de veras?”, “¿usted cree?”, “vaya”, “claro”, “¿qué”, etc. – con que solemos dar testimonio mínimo de oír sin escuchar y, por otra parte, porque, en ocasiones, a destiempo, por supuesto, cuando ya no se espera, surge la réplica o una alusión a lo que ha dicho hace ya rato el interlocutor.

Es especialmente interesante para esta tesis doctoral, centrada en el estudio de los rasgos de la oralidad, el hecho de que los diálogos de Pinter se caractericen por su naturalidad. Para Lorda Alaiz (1964: 135) Pinter «juega con las palabras, pero de tal manera que nos ataca los nervios y nos retiene por ahí absortos en lo que ocurre en la escena». Añade el crítico:

El lenguaje y la composición pinteriana imponen grandes exigencias al traductor y al director de escena, respectivamente. Los estragos que pueden ocasionar en estos dramas una traducción precipitada y superficial son verdaderamente irreparables, mucho más que en cualquier otra pieza de factura convencional. Es el diálogo y su composición lo que constituye el tejido más delicado y más sustancial y palpitante de estos dramas (Lorda Alaiz, 1970: 14).

En cuanto a la norma clásica de las tres unidades, Pinter es partidario de su uso, no solo por la autoridad que supone la antigüedad y la repercusión literaria de esta norma, sino porque forma parte de su técnica. «Las tres unidades imponen limitaciones, y en el teatro de Pinter la limitación, como hemos visto, es uno de los puntos de partida generadores del drama», afirma Lorda Alaiz (1970: 19).

Recapitulando todo lo expuesto acerca del estilo literario de Pinter, se pueden resumir sus principales características en: absurdidad y realismo, comicidad, magistral uso del diálogo y del inglés coloquial y uso de la norma de las tres unidades. A

continuación se analizará la manera en la que estas características toman forma en la obra de Pinter *The Homecoming* (TLO3/EN).

6.3.2. TLO3/EN: *The Homecoming*

Tabla 22. Datos editoriales del TLO3/EN: *The Homecoming*

Título	<i>The Homecoming</i>
Autor	Harold Pinter
Editorial	Grove Press
ISBN	978-0-8021-5105-6
Año	1966
Número de páginas	81

The Homecoming, escrita por Harold Pinter en 1964, se representó por primera vez el 3 de junio de 1965 en el Aldwych Theatre a cargo de la Royal Shakespeare Company, dirigida por Peter Hall y protagonizada por Paul Rogers como Max, Ian Holm como Lenny, John Normington como Sam, Terence Rigby como Joey, Michael Bryant como Teddy y Vivien Merchant como Ruth (Pinter, 1966: 5).

Su primera representación en Nueva York fue en el teatro The Music Box el 5 de enero de 1967, con un único cambio en el actor Michael Bryant, que fue sustituido por Michael Craig para interpretar a Teddy. La obra estuvo en cartel durante diez meses, se representó en 324 ocasiones y consiguió cuatro premios Tony: Premio al mejor actor principal en una obra de teatro para Paul Rogers en el papel de Max, Premio al mejor actor de reparto en una obra de teatro para Ian Holm en el papel de Lenny, Premio a la mejor dirección de una obra de teatro para Peter Hall y Premio a la mejor obra de teatro entregado a su productor Alexander H. Cohen (Pinter, 5: 1966).

Su estreno en países europeos no se hizo esperar tras el éxito conseguido en las representaciones en inglés en el Reino Unido y Estados Unidos.

En Alemania se produjo en 1965 en el Schlosspark-Theater de Berlín con el título *Die Heimkehr*. Fue dirigida por Hans Schweikart y protagonizada por Bernhard Minetti, Rolf Schult, Rudolf Fernau, Hermann Ebeling, Lothar Blumhagen y Eva-Katharina

Schultz. Esta información se encuentra en una página web alemana⁸⁹ de venta de libros antiguos en la que se vende el folleto del programa del estreno de la obra.

En Francia, según explica la periodista Nathalie Simon para *Le Figaro* en un artículo⁹⁰ publicado el 30 de octubre de 2012, se estrenó en el Théâtre de París en 1966 con el título *Le Retour*, dirigida por Claude Régy, a partir de la traducción de Éric Kahane e interpretada por Pierre Brasseur como Max, Claude Rich como Lenny, Jacques Rispal como Sam, Yves Arcanel como Joey, Jean Topart como Teddy y Emmanuelle Riva como Ruth.

En España el estreno de la obra se produjo en el Teatro Marquina de Madrid el 26 de enero de 1970, bajo el título *Retorno al hogar*. La obra fue dirigida por Luis Escobar y protagonizada por Félix Dafauce como Max, Simón Andreu como Lenny, Luis Rico como Sam, José Antonio Barrú como Joey, María Cuadra como Ruth y Enrique Closas como Teddy (Pinter, 1970: 32).

En Italia se estrenó el 26 de octubre de 1974 en el Teatro Metastasio de Prato (Toscana), dirigida por Mauro Bolognini y realizada por la Compañía Gravina-Pani-Orsini (Pinter, 1963: 269).

Tras los estrenos, esta obra de Pinter se ha representado incontables veces en todo el mundo. En el caso de España, en 1970 en Madrid en el Teatro Marquina, como ya mencionado anteriormente, en 1994 en la Sala Olimpia de Madrid, en 2007 en el Teatro Nacional de Cataluña o en 2015 en el Teatro Tribuñe de Madrid. También en otros países ha vuelto a representarse en los últimos años. En Italia en 2013 en el Festival 2Mondi di Spoleto en el Teatro Metastasio Stabile (Toscana). En Francia en 2012 en el Teatro Odéon de París dirigida por Luc Bondy. En Broadway (Nueva York) en 2007 en el Cort Theatre dirigida por Daniel Sullivan o en Londres en 2008 en el Almeida Theatre. También se ha representado en estos últimos años en países como Portugal o Rusia.

Estos datos dejan claro que *The Homecoming* es una obra conocida en todo el mundo, por lo que resulta imposible rescatar todas y cada una de las veces que ha sido representada, tal y como sucedía con la obra de Dario Fo y la de José Sanchís Sinisterra.

La crítica también se ha pronunciado mucho sobre esta obra de Pinter, por lo que en esta tesis doctoral solo se van a incluir algunas de las reseñas disponibles para poder comprender la idea general que se tiene de esta obra.

⁸⁹<https://www.zvab.com/Programmheft-134-Schlosspark-Theater-Berlin-1965-Deutsche/15498267121/buch> Recuperado el 23 de febrero de 2017.

⁹⁰ <http://www.lefigaro.fr/theatre/2012/10/30/03003-20121030ARTFIG00485-le-derangeant-retour-de-pinter.php> Recuperado el 23 de febrero de 2017.

El *New York Times* publica en su edición digital⁹¹ en diciembre de 2007 una reseña escrita por el periodista y crítico teatral Ben Brantley:

Forty years after its Broadway debut titillated and outraged American theatregoers, this Harold Pinter masterpiece of family warfare continues to unsettle... like most great art, *The Homecoming* operates on a mythic as well as an immediate level. It insists that some shadowy part of you is part of it. It burrows under your skin and festers⁹².

El también periodista y conocido crítico teatral Richard Gilman escribió para la página web del Theatre Clwyd⁹³ de Gales (Reino Unido) en junio de 2015 «*The Homecoming* is a brilliant piece of writing, one almost no other English-speaking playwright would be capable of⁹⁴».

El diario británico *Daily Mail* publicó en su edición digital⁹⁵ una reseña el 4 de agosto de 2011. El escritor, dramaturgo, periodista y crítico Patrick Marmion afirma:

A classic study of macho rivalry— a testosterone stand-off among a Jewish family in an unspecified quarter of London... Pinter's theme is the petty but menacing games of vindictive one-upmanship men can get up to when left on their own specially when there's a woman at stake⁹⁶.

El 26 de enero de 1997 John Peter escribe para *The Sunday Times*⁹⁷ sobre *The Homecoming* «This is one of Pinter's greatest plays»⁹⁸. El 24 de enero de ese mismo año Michael Billington afirma en *The Guardian*, (Pinter, 1966: contraportada) «Pinter's play operates on any number of levels: as realistic drama, family comedy, and mythical study of female empowerment»⁹⁹. Años después, el 23 de noviembre de 2015, el mismo crítico teatral Michael Billington vuelve a escribir sobre *The Homecoming* para *The*

⁹¹ http://www.nytimes.com/2007/12/17/theater/reviews/17home.html?_r=2 Recuperado el 23 de febrero de 2017.

⁹² Cuarenta años después de su debut en Broadway de que los amantes del teatro estadounidenses se emocionaran y se indignaran, esta obra maestra de Harold Pinter sobre la guerra familiar continúa inquietando... como la mayoría de las obras de arte, *Retorno al hogar* interviene tanto a nivel mítico como a nivel intermedio. Insiste en que cierta parte sombría de ti es parte de la obra. Se entierra bajo tu piel y se encona (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁹³ <https://www.theatrclywd.com/en/whats-on/the-homecoming/>

⁹⁴ *Retorno al hogar* es un escrito brillante, que casi ningún otro dramaturgo angloparlante podría ser capaz de escribir (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁹⁵ <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2022466/This-Homecoming-review-Classy-macho-rivalry-Harold-Pinter-prime.html> Recuperado el 23 de febrero de 2017.

⁹⁶ Un estudio clásico de la rivalidad masculina – un desafío de testosterona entre una familia judía en un barrio londinense cualquiera.... El tema de Pinter es la competición insignificante a la vez que amenazadora en la que participan los hombres competitivos cuando se encuentran solos, especialmente si hay una mujer en juego (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁹⁷ http://www.haroldpinter.org/plays/plays_homecoming7.shtml

⁹⁸ Esta es una de las mejores obras de Pinter (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

⁹⁹ La obra de Pinter interviene a distintos niveles: como drama realista, comedia familiar y un estudio fantástico del fortalecimiento de la mujer (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

*Guardian*¹⁰⁰ «Fifty years after its London premiere, Harold Pinter's play continues to puzzle, astonish and delight»¹⁰¹.

También en la prensa italiana se publican varias críticas de la obra *The Homecoming*. La página web cultural *Fermata Spettacolo*¹⁰², centrada en teatro, cine, arte, música y viajes contiene una reseña escrita por Massimo Gonnelli el 8 de noviembre de 2013.

Ma come in ogni pièce pinteriana, sono infinite le ombre che si celano dietro l'apparenza, dispiegando dubbi e chiavi di lettura. Siamo così certi di quello che abbiamo visto? I silenzi enigmatici. Il non detto. Le pause. Le zone d'ombra. Sono alcune delle caratteristiche dei personaggi che popolano il testo cupo di Pinter, con il loro lato oscuro che cela invidia, rabbia, disprezzo. Dai silenzi, dai minuziosi gesti di tensione, dai tremolii della voce, dagli sguardi, si percepisce la tridimensionalità del personaggio reale, teso come un arco, pronto a infliggere il colpo mortale¹⁰³.

Para finalizar con la repercusión de esta obra, se va a citar el artículo del diario *El País*¹⁰⁴ del viernes 30 de enero de 2009 de Miguel Ángel Villena con motivo del estreno de *Retorno al hogar* en el Teatro Español de Madrid apenas unos días antes:

En Regreso al hogar, de manera muy directa, Pinter dinamitó todas las convenciones que se tejen alrededor de las relaciones entre padres, hijos y hermanos hasta desnudar con una crueldad inusitada una vida en familia que, en tantas ocasiones, se aleja de los afectos y se acerca a los intereses económicos. En un despiadado texto, lleno de sinceridad grosera y de fina ironía al mismo tiempo, Pinter puso de relieve su militancia en contra del poder y de las jerarquías (...)

Finalmente, y con motivo de su muerte, el diario *El Mundo*¹⁰⁵ también publica un artículo del periodista Álvaro Cortina el 23 de abril de 2009, titulado «El Círculo homenajea a Harold Pinter, el guionista», en el que se incluye información interesante sobre *Retorno al hogar*:

¹⁰⁰ <http://www.theguardian.com/stage/2015/nov/23/the-homecoming-review-trafalgar-studios-harold-pinter-jamie-lloyd> Recuperado el 23 de febrero de 2017.

¹⁰¹ Cincuenta años después de su estreno en Londres, la obra de Harold Pinter sigue desconcertando, asombrando y deleitando (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁰² <http://www.fermataspettacolo.it/teatro/peter-stein-ritorna-casa-pinter> Recuperado el 23 de febrero de 2017.

¹⁰³ Pero como en todas las obras de Pinter, son infinitas las sombras que se esconden tras la apariencia, generando dudas y claves de lectura. ¿Estamos seguros de lo que hemos visto? Los silencios enigmáticos. Lo que no se dice. Los aplausos. Las zonas de sombra. Son algunas de las características de los personajes que habitan el texto melancólico de Pinter, con el lado oscuro que esconde la envidia, la rabia y el desprecio. De los silencios, los gestos minuciosos de tensión, los temblores de la voz, las miradas, se percibe la tridimensionalidad del personaje real, tenso como un arco, listo para infligir el golpe mortal (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁰⁴ <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/23/cultura/1240494386.html> Recuperado el 23 de febrero de 2017.

¹⁰⁵ <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/23/cultura/1240494386.html> Recuperado el 23 de febrero.

La inspiración conoce cauces tan sutiles como obvios. La obra de Pinter ha metido a personas en cuartos cerrados y los ha hecho hablar y hablar entre pausas de esas “cargadas de significado”. Se derrama mucha hiel en sus obras, en sus cuartos enmoquetados, en “Retorno al hogar”, en “Los enanos”, en “El cuidador”. Personajes encajonados, llenos de subterfugios.

Aunque se han publicado muchos más artículos sobre la obra de Pinter, consideramos que los mencionados hasta ahora son suficientes para demostrar la repercusión que ha tenido esta obra.

En cuanto a la edición de *The Homecoming* analizada en este estudio, antes del texto dramático, se incluye un listado de las obras de Pinter publicadas por la misma editorial. A continuación se presenta el texto dramático, organizado en dos actos, cada uno de los cuales cuenta con una única escena. Tras el texto dramático no se incluye ningún tipo de anexo ni de información extra sobre el mismo.

6.3.2.1. Argumento

The Homecoming cuenta con seis personajes: Max, Lenny, Sam, Joey, Ruth, y Teddy. Max y Sam son hermanos. Max tiene unos setenta años, Sam sesenta y tres y trabaja como chófer en una empresa privada. Lenny, Joey y Teddy son hijos de Max. Teddy es el mayor de los tres hermanos, tiene treinta y cinco años, es doctor en filosofía, vive en Estados Unidos y está casado con Ruth. Lenny es el hermano mediano, tiene unos treinta años. En la obra no se especifica en qué trabaja, aunque Max insinúa que no tiene un trabajo legal, probablemente relacionado con la prostitución. Joey es el menor de los hermanos, tiene unos veinte años, trabaja en la construcción y entrena para ser boxeador profesional. Viven en la vieja casa donde se criaron todos ellos, propiedad del padre de Sam y Max, en un barrio al norte de Londres. Sam es soltero y siempre ha vivido con su hermano, su difunta esposa Lessy y sus tres hijos. Tras la muerte de Lessy y la partida de Teddy a Estados Unidos, quedaron en la casa Max, Sam, Joey y Lenny. La convivencia entre ellos es muy dura y mantienen constantes enfrentamientos, lo que se debe principalmente a que se trata de personajes con mucho carácter, especialmente Max y Lenny, que pronto llegan a las manos.

La obra comienza con la llegada de Teddy y Ruth al hogar familiar. Teddy quiere que Ruth, su esposa, conozca a su familia. Teddy se marchó a Estados Unidos seis años antes, se casó con Ruth y tuvieron tres hijos. Inicialmente la relación entre Ruth y su

familia política parece normal, pero pronto cambia. Ruth mantiene un flirteo con Lenny, su cuñado, y posteriormente, también con Joey, su otro cuñado, con el que no se llega a dejar claro si mantiene una relación sexual. Esta aventura entre Ruth y sus cuñados es conocida por toda la familia y lejos de ofender a Teddy, como cabría suponer, la acepta con bastante naturalidad. Probablemente se deba a las insinuaciones de Teddy de que su esposa había sido prostituta antes de casarse con él, por lo que su promiscuidad no le sorprende.

Finalmente, Teddy decide que él y su mujer deben volver a Estados Unidos junto a sus hijos, pero la familia de Teddy le propone que deje a su mujer con ellos en Londres. Al principio Teddy se niega, pero después acepta, si a Ruth le parece bien. Ruth acepta la propuesta de quedarse a vivir en Londres en casa de Sam y Max y ellos le piden a cambio que haga las tareas de la casa, mantenga relaciones sexuales con los miembros de la familia y trabaje como prostituta por las noches en un piso en el centro de Londres para cubrir los gastos de su estancia allí. No obstante, cuando Ruth acepta esta propuesta no conoce del todo lo que se le va a pedir a cambio. Lenny y Max le cuentan una media verdad según la cual Ruth deberá trabajar y hacer las tareas del hogar, pero sin concretar exactamente el tipo de trabajo. Joey no está de acuerdo con que Ruth tenga que trabajar de prostituta y Sam se desmaya al conocer esta información. Ante esta situación, Teddy se despide de su familia y esposa y abandona su hogar.

6.3.2.2. Rasgos estilísticos y estructura

Al contrario de lo que sucedía con los TLO1/SP y TLO2/IT, el TLO3/EN (*The Homecoming*) no tiene como tema principal transmitir un determinado mensaje o ideario político, ni sus personajes mantienen una postura política abierta. El argumento de esta obra son las relaciones humanas, especialmente las relaciones entre los miembros de la familia, y también el poder de la mujer. Así lo expresa Billington (2015: 162), crítico teatral y biógrafo de Pinter: «image of the naked violence of family life and of the primal, atavistic power of the female, it shocked, disturbed and seemed to establish a direct line to the collective subconscious. Even today, it has lost none of its

power to astonish¹⁰⁶». *The Homecoming* no deja indiferente a nadie que lea el texto o vea la obra. Resulta increíble para el receptor la relación entre Ruth y su familia política, a la que acaba de conocer, especialmente con sus cuñados Joey y Lenny. También sorprende la aceptación por parte de Teddy de que su esposa abandone a su marido e hijos y se quede a ejercer la prostitución con la familia de su marido. Esto se debe a que ni Ruth es la víctima engañada por los hombres, ni Teddy es el marido burlado por su esposa. Ruth y Teddy son un matrimonio que no se profesa demasiado afecto, aspecto que se puede apreciar desde el inicio de la obra, cuando llegan a la casa familiar en Londres.

Fragmento 1:

TEDDY Why don't you go to bed? I'll find some sheets. I feel... wide awake, isn't it odd? I think I'll stay up for a bit. Are you tired?

RUTH No

TEDDY Go to bed. I'll show you the room.

RUTH No, I don't want to.

TEDDY You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know. (*Pause*) I just want to... walk about for a few minutes. Do you mind?

RUTH Of course I don't.

TEDDY Well... Shall I show you the room?

RUTH No, I'm happy at the moment.

TEDDY You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me. Perhaps I'll make a cup of tea or something. The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.

RUTH I'm not making any noise.

TEDDY I know you're not¹⁰⁷ (Pinter, 1966: 22-23).

Teddy y Ruth parecen no ponerse de acuerdo y la escena termina con Teddy yéndose a dormir y Ruth saliendo a dar un paseo, justo al contrario de como se

¹⁰⁶ Imagen de la violencia desnuda de la vida familiar y del poder primario y atávico de la mujer, que sorprendía, perturbaba y parecía establecer una línea directa con el subconsciente colectivo. Incluso hoy en día, no ha perdido su poder de asombrar en absoluto (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

¹⁰⁷ TEDDY ¿Por qué no te vas a la cama? Buscaré unas sábanas. Yo... no tengo sueño... ¿No es raro? Creo que me quedaré un rato aquí. ¿Estás cansada?

RUTH No.

TEDDY Vete a la cama. Te enseñaré el cuarto.

RUTH No. No quiero.

TEDDY Estarás perfectamente. De verdad. Yo no tardaré. Mira. Es justamente aquí arriba. La primera puerta. El baño está al lado, la puerta siguiente. Anda... Necesitas descansar. (*Pausa*) Yo quiero... andar un poco. ¿Te importa?

RUTH Claro que no.

TEDDY Bueno, pues... ¿Te llevo al cuarto?

RUTH No; estoy bien aquí.

TEDDY Si no quieres, no tienes que ir al cuarto. No digo que tengas que ir. Puedes quedarte aquí conmigo. Quizás haga una taza de té. La cuestión es no hacer ruido para no despertarlos.

RUTH Yo no hago ningún ruido.

TEDDY Ya lo sé (Pinter, 1970: 58-59).

planteaba la disputa al inicio de la escena. Este fragmento resulta suficiente para apreciar el desdén de Ruth hacia su marido, aunque la conversación se alarga durante una página más. Otro claro caso de las desavenencias de la pareja es el siguiente:

Fragmento 2:

RUTH Can I sit down?

TEDDY Of course.

RUTH I'm tired.

(Pause)

TEDDY Then sit down. *(She does not move)* That's my father's chair.

RUTH That one?

TEDDY *(Smiling)* Yes, that's it¹⁰⁸ (Pinter, 1966: 20).

Aunque en ese preciso momento Ruth no se sienta, sí lo hace poco después. Por un lado, demuestra su autoridad no sentándose cuando Teddy se lo sugiere, sino cuando ella quiere, después de que él le insista varias veces. Por otro lado, elige para sentarse la silla del padre de Teddy, cabeza de familia, cosa que a Teddy no le agrada demasiado.

Al final de la obra, Ruth continúa con su misma actitud desafiante y consigue lo que realmente quiere del clan familiar. Además emplea una jerga legal que refuerza aún más su postura.

Fragmento 3:

LENNY We'd get you a flat.

(Pause)

RUTH A flat?

LENNY Yes.

RUTH Where?

LENNY In town. *(Pause)* But you'd live here, with us.

MAX Of course you would. This would be your home. In the bosom of the family.

LENNY You'd just pop up to the flat a couple of hours a night, that's all.

MAX Just a couple of hours, that's all. That's all.

LENNY And you make enough money to keep you going here.

(Pause)

RUTH How many rooms would this flat have?

LENNY Not many.

RUTH I would want at least three rooms and a bathroom.

LENNY You wouldn't need three rooms and a bathroom.

MAX She'd need a bathroom.

LENNY But not three rooms.

(Pause)

RUTH Oh, I would. Really.

¹⁰⁸ RUTH ¿Puedo sentarme?

TEDDY Naturalmente.

RUTH Estoy cansada.

(Pausa)

TEDDY Siéntate. *(Ella no se mueve)*. Ésa es la butaca de mi padre.

RUTH ¿Ésa?

TEDDY *(Sonriendo)* Sí, ésa (Pinter, 1970: 55).

LENNY Two would do.
RUTH No. Two wouldn't be enough. (Pause) I'd want a dressing-room, a rest-room, and a bedroom.
(Pause)
LENNY All right, we'll get you a flat with three rooms and a bathroom.
RUTH With what kind of conveniences?
LENNY All conveniences.
RUTH A personal maid?
LENNY Of course. (Pause) We'd finance you, to begin with, and then, when you were established, you could pay us back, in instalments.
RUTH Oh, no, I wouldn't agree to that.
LENNY Oh, why not?
RUTH You would have to regard your original outlay simply as a capital investment.
(Pause)
LENNY I see. All right.
RUTH You'd supply my wardrobe, of course?
LENNY We'd supply everything. Everything you need.
RUTH I'd need an awful lot. Otherwise I wouldn't be content.
LENNY You'd have everything.
RUTH I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses.
LENNY Naturally.
RUTH All aspects of the agreement and conditions of employment would have to be clarified to our mutual satisfaction before we finalized the contract.
LENNY Of course.
(Pause)
RUTH Well, it might prove a workable agreement.
LENNY I think so¹⁰⁹ (Pinter, 1966: 76-78).

¹⁰⁹ LENNY Te pondremos un piso.

(Pausa)
RUTH ¿Un piso?
LENNY Sí.
RUTH ¿Dónde?
LENNY En el centro. (Pausa) Pero vivirías aquí con nosotros.
MAX Por supuesto. Éste sería tu hogar. En el seno de la familia.
LENNY Sólo tendrías que estar en el piso un par de horas por la noche; eso es todo.
MAX Sólo un par de horas por la noche; eso es todo.
LENNY Y ganarás lo bastante para vivir aquí.
(Pausa)
RUTH ¿Cuántas habitaciones tendría el piso?
LENNY No muchas.
RUTH Querría por lo menos tres cuartos y un baño.
LENNY No necesitarías tres cuartos y un baño.
MAX Necesitaría un baño.
LENNY Pero no tres cuartos.
(Pausa)
RUTH Sí los necesitaría. De veras.
LENNY Dos cuartos es suficiente.
RUTH No. Dos no bastan. (Pausa) Quiero un cuarto de vestir, un cuarto de estar y una alcoba.
(Pausa)
LENNY Conformes. Te daremos un piso con tres cuartos y un baño.
RUTH ¿Con qué comodidades?
LENNY Con todas las comodidades.
RUTH ¿Doncella?
LENNY Naturalmente (Pausa). Nosotros te financiamos al principio, y cuando estés establecida nos irás pagando a plazos.
RUTH ¡Ah, no! Eso no lo acepto.
LENNY ¿Por qué no?
RUTH Tenéis que considerar el capital inicial como vuestra aportación al negocio.
(Pausa)

Siguiendo con el análisis de las relaciones de Ruth con los demás personajes de la obra, ya se ha mencionado lo extraña que resulta la que mantiene con sus cuñados. Ruth coquetea con Joey y se acuesta con él, con conocimiento de su marido y del resto de la familia.

Fragmento 4:

MAX Where's the whore? Still in bed? She'll make us all animals.
LENNY The girl's a tease.
MAX What?
LENNY She's had Joey on a string.
MAX What do you mean?
TEDDY He had her up there for two hours and he didn't got the whole hog.
(Pause)
MAX My Joey? She did that to my boy? (Pause) To my youngest son? Tch, tch, tch, tch. How you feeling, son? Are you all right?
JOEY Sure I'm all right.
MAX (to Teddy) Does she do that to you, too?
TEDDY No
LENNY He gets the gravy.
MAX You think so?
JOEY No he don't.
(Pause)
SAM He's her lawful husband. She's his lawful wife.
JOEY No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.
MAX Joey... what are you getting so excited about (to Lenny) It's because he's frustrated. You see what happens?¹¹⁰ (Pinter, 1966: 68-69).

LENNY Ya veo. Conformes.
RUTH Me proveeréis de ropa, claro.
LENNY Te proveeremos de todo. De todo lo que necesites.
RUTH Yo necesito muchas cosas, porque sin ellas no estoy contenta.
LENNY Tendrás de todo.
RUTH Tendría que hacer un inventario de todo lo que necesito, que vosotros firmaríais en presencia de testigos.
LENNY Naturalmente.
RUTH Todos los aspectos del acuerdo y condiciones de empleo tendrían que ser aclarados a satisfacción de ambas partes antes de formalizar el contrato.
LENNY Claro.
RUTH Bien, es un acuerdo que puede funcionar.
LENNY Así lo creo (Pinter, 1970: 131-134).
¹¹⁰ MAX ¿Dónde está? ¿Todavía en la cama? Nos va a convertir a todos en animales.
LENNY Es una coqueta.
MAX ¿Qué?
LENNY Ha jugado con Joey.
MAX ¿Qué quieres decir?
LENNY Le ha tenido arriba dos horas y no ha llegado al final.
(Pausa)
MAX ¿A mi Joey? ¿Le ha hecho eso a mi Joey? (Pausa) ¿A mi pequeñín? Tch, tch, tch, tch. ¿Cómo te encuentras, hijo? ¿Estás bien?
JOEY ¡Claro que estoy bien!
MAX (a Teddy) Y contigo, ¿hace lo mismo?
TEDDY No.
LENNY Él se lleva el meollo.

Resulta inverosímil para el receptor de la obra la buena disposición con la que Teddy acepta que su esposa haya tenido algún tipo de encuentro sexual con su hermano menor. Lo mismo sucede con su otro hermano, Lenny, junto al que protagoniza una escena bastante conocida de la obra en la que Lenny va a quitarle a Ruth un vaso de agua que le había dado porque piensa que va a caerse de la mesa y va a manchar la alfombra.

Fragmento 5:

RUTH I haven't quite finished.

LENNY You've consumed quite enough, in my opinion.

RUTH No, I haven't.

LENNY Quite sufficient, in my own opinion.

RUTH Not in mine, Leonard.

(Pause)

LENNY Don't call me that, please.

RUTH Why not?

LENNY That's the name my mother gave me. *(Pause)* Just give me the glass.

RUTH No.

(Pause)

LENNY I'll take it, then.

RUTH If you take the glass... I'll take you.

(Pause)

LENNY How about me taking the glass without you taking me?

RUTH Why don't I just take you?

(Pause)

LENNY You're joking. *(Pause)* You're in love, anyway, with another man. You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.

(She picks up the glass and lifts it towards him)

RUTH Have a sip. Go on. Have a sip from my glass. *(He is still)* Sit on my lap. Take a long cool sip.

(She pats her lap) (Pause) (She stands, move to him with the glass) Put your head back and open your mouth.

LENNY Take that glass away from me.

RUTH Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat.

LENNY What are you doing, making me some kind of proposal?

(She laughs shortly, drains the glass)

RUTH Oh, I was thirsty.

(She smiles at him, puts the glass down, goes into the hall and up the stairs. He follows into the hall and shouts up the stairs).

LENNY What was that supposed to be? Some kind of proposal?¹¹¹ (Pinter, 1966: 33-35).

MAX ¿Tú crees?

JOEY No. No lo cree.

(Pausa)

SAM Él es su legítimo esposo. Ella es su mujer legítima.

JOEY ¡No, no lo es! Y no se lleva el meollo. Os lo digo. Y mataré al que diga que él se lleva el meollo.

MAX Joey... ¿por qué te exaltas? *(a Lenny)* Es que se siente frustrado. ¿Veis lo que pasa? (Pinter, 1970: 119-121).

¹¹¹ RUTH No he terminado

LENNY Yo creo que ya ha bebido bastante.

RUTH No, no he terminado.

LENNY Yo creo que sí.

Ruth se vale del sexo para manipular a los hombres de la familia y está muy lejos de ser una víctima de la que se quieren aprovechar o abusar. Su objetivo es librarse de su marido, al que no quiere, y de su vida familiar en Estados Unidos. Por este motivo, coquetea con sus cuñados y acepta su propuesta final de quedarse con ellos en Londres. De esta manera Pinter pretende demostrar el poder de la mujer y su libertad de elección para llevar la vida que desee.

En el texto también se establecen algunos paralelismos interesantes entre Ruth y la difunta madre de Teddy, Lenny y Joey: Lessie. Ambas tienen tres hijos y, al igual que Ruth mantiene relaciones con los hermanos de su marido, también se insinúa que Lessie hizo lo mismo con Sam, su cuñado. Además Sam confiesa que Lessie también tuvo una aventura con un tal McGregor, amigo de la familia.

Fragmento 6:

SAM I haven't got a bride. (*Sam stands, goes to the sideboard, takes an Apple from the bowl, bites into it*). Getting a bit peckish. (*He looks out of the window*). Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie. (*Pause*) After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman. (*Pause*) All the same, she was your wife. But still... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.
MAX (*Softly, closing his eyes*). Christ.

RUTH Yo creo que no, Leonardo.

(*Pausa*)

LENNY Haga el favor de no llamarme eso.

RUTH ¿Por qué no?

LENNY Así es como me llamaba mi madre. (*Pausa*) Deme ese vaso.

RUTH No.

(*Pausa*)

LENNY Si no me lo da, lo tomaré.

RUTH Si tomas mi vaso..., te tomaré yo a ti.

(*Pausa*)

LENNY ¿Qué pasa si me llevo el vaso sin que usted me tome?

RUTH ¿Por qué no te tomo yo, sencillamente?

(*Pausa*)

LENNY Bromea. (*Pausa*) En todo caso está enamorada de otro hombre. Ha tenido un lío en secreto con otro hombre. La familia de él ni siquiera se enteró. Aquí llega sin avisar y empieza a traer complicaciones.

(*Ella coge el vaso y lo levanta hacia él*)

RUTH Bebe. Bebe de mi vaso. (*Él no se mueve*) Siéntate aquí. (*Le indica sus piernas*) Y bebe de mi vaso. (*Pausa. Se pone de pie y va hacia él con el vaso*) Echa la cabeza hacia atrás y abre la boca.

LENNY Quita ese vaso de delante.

RUTH Túmbate en el suelo y yo te lo echaré poco a poco en la boca.

LENNY ¿De qué se trata? ¿De hacerme proposiciones?

(*Ella ríe un momento y luego bebe hasta el fondo del vaso*)

RUTH ¡Qué sed tenía!

(*Le sonrío. Deja el vaso, va hacia el hall y sube la escalera. Él la sigue hasta el hall y grita hacia la escalera*)

LENNY ¿De qué se trataba? ¿De hacerme proposiciones? (Pinter, 1970: 73-75).

SAM I used to pull up at a stall and buy her a cup of coffee. She was a very nice companion to be with¹¹² (Pinter, 1966: 15-16).

Parece que la familia trata de reemplazar el vacío de Lessy con Ruth. En el fragmento expuesto anteriormente, correspondiente a la escena que se desarrolla entre Ruth y Lenny con respecto al vaso de agua, Ruth ya le dice a Lenny que se siente sobre sus piernas, como si se tratara de su madre, e incluso le llama Leonard, como lo llamaba su madre, según explica Lenny.

Con respecto a la relación entre los hombres de la familia, resultan incontables las ocasiones en las que se enfrentan, incluso físicamente. Esto se debe al fuerte carácter que tienen todos los personajes.

Todo este entramado en las relaciones entre los personajes demuestra la maestría con la que Pinter orchestra sus obras. Cuando se analicen los personajes se aportarán algunos datos más sobre la personalidad de cada uno de ellos, con el fin de terminar de conocerlos en profundidad.

The Homecoming está ambientada en una casa en un barrio obrero al norte de Londres. Según explica Billington (2015: 162:164), Pinter se pudo haber inspirado en una familia judía a la que conocía, residente en el East End en Londres. En esta familia el hijo llamado Morris Wernick vivía con su padre y su tío, taxista y con fama de ser violento, y sus dos hermanos. Morris trabajaba en la Universidad de Canadá como profesor de inglés, donde se casó y 10 años después volvió a Inglaterra para que su familia conociera a su esposa y a sus hijos. El encuentro no fue parecido a lo que sucede en *The Homecoming*, pero esta historia pudo servirle a Pinter como fuente de inspiración. La trama de la obra es contemporánea al momento de su escritura (1964).

La obra está dividida en dos grandes actos, en los que no existe separación entre las diferentes escenas, las cuales se van sucediendo sin más. El primer acto finaliza con la presentación de Ruth a los miembros de familia la mañana siguiente a su llegada a Londres. En el segundo acto la familia afianza su relación con Ruth y termina con su permanencia en Londres y la vuelta de Teddy a Estados Unidos.

¹¹² SAM No tengo novia. (*Sam se levanta, va al aparador y coge una manzana. La muerde*). Está un poco seca. (*Mira afuera por la ventana*). En todo caso, no una novia como la que tú tuviste. Por ahora. No. Como Lessie. (*Pausa*) Después de todo salí con ella un par de veces. ¿No es así? La llevé por ahí una o dos veces en mi taxi. Era una mujer encantadora. (*Pausa*) Era tu mujer, y sin embargo fueron las tardes más deliciosas que he pasado. La llevaba por ahí. Por gusto
MAX (*Quedamente. Cerrando los ojos*). Cristo...
SAM Solía parar en un tabanco y la convidaba a café. Era una compañera deliciosa (Pinter, 1970: 49-50).

Finalmente, se van a aportar algunos datos más sobre los personajes: Teddy, Ruth, Max, Sam, Lenny y Joey.

- Teddy. Es el hijo mayor de Max y la difunta Lessie. Tiene treinta y cinco años. Como ya se ha explicado, está casado con Ruth, con la que tiene tres hijos, y es Doctor en Filosofía. Tras seis años fuera de su hogar vuelve para que su familia conozca a su esposa. Teddy se muestra comprensivo con su familia, aunque no comparte su manera de vivir, por lo que abandona a su mujer y se vuelve a Estados Unidos con sus hijos. Es especialmente tensa la relación que mantiene con su padre y con su hermano Lenny. Teddy ha evolucionado más que el resto de su familia, y aunque él no se muestra prepotente, no se siente demasiado unido a ellos.
- Ruth. Es el personaje clave de la obra. Tiene treinta años. Ruth altera la vida de los habitantes de la casa con su llegada. Se deshace de su marido manteniendo relaciones sexuales con sus cuñados y manipula al resto de los hombres a través del sexo. Ruth había sido prostituta antes de casarse con Teddy y no tiene demasiados reparos en volver a serlo y abandonar a sus hijos en Estados Unidos. Para Pinter, Ruth encarna a la mujer poderosa y libre que hace lo que le apetece. Sobre la relación entre Ruth y el resto de personajes ya se ha hablado anteriormente en profundidad, por lo que no se va a volver a repetir en esta parte.
- Max. Es el cabeza de familia. Tiene setenta años y está jubilado. Ha trabajado como carnicero para mantener a su familia, aunque también trabajó en el hipódromo, su verdadera pasión. Estuvo casado con Lessie. Ahora vive en la casa donde creció junto a su hermano y dos de sus hijos. Max es un hombre con un carácter difícil, maleducado y desagradable. Suele valerse de la ironía para mofarse de sus hijos y su hermano.
- Sam. Es el hermano de Max y tiene sesenta y tres años. Actualmente trabaja como chófer para una empresa privada, aunque anteriormente había sido taxista. Sam es algo más comedido que su hermano en su trato a los demás. No obstante, también pretende tener relaciones con Ruth y confiesa haberlas tenido con Lessie. Sam se encarga de cocinar y limpiar la casa a menudo. También ayuda a Max con los gastos de la casa, aunque Max asegura que cuando Sam se jubile y ya no aporte un beneficio económico tendrá que marcharse, a pesar de que vivan en la casa en la que ambos se criaron.

- Lenny. Es el hijo mediano. Tiene poco más de treinta años. Su trabajo es ilegal, probablemente relacionado con la prostitución, dado que habla de sus clientes cuando le propone a Ruth que trabaje para él en el piso del centro. Lenny farda de sus relaciones sexuales con prostitutas, es déspota y siente cierta envidia hacia su hermano Teddy. Esta envidia se ve reflejada en que Lenny trata de indagar acerca del trabajo de Teddy con el fin de humillarlo y también sobre sus relaciones sexuales con su esposa con el mismo fin. Además, critica la actitud de Teddy por haber abandonado a su familia. También mantiene numerosos enfrentamientos con su padre y con su hermano menor.
- Joey. Es el menor de los hermanos. Tiene unos veintitantos años. Trabaja en la construcción, aunque se entrena para ser boxeador profesional. Joey es más inocente que sus otros hermanos. Mantiene un encuentro sexual con Ruth a raíz del cual afloran ciertos sentimientos hacia ella. Por este motivo, Joey se niega a que Ruth ejerza la prostitución y a que mantenga relaciones con el resto de miembros de la familia, aunque sin éxito.

Para finalizar con la descripción del TLO3/EN se va a proporcionar información sobre las variedades lingüísticas. Con respecto a la variedad diafásica, y al igual que sucedía con las dos obras anteriores, se trata de una situación comunicativa familiar e informal, lo que se corresponde a un registro coloquial con marcas, en algunos casos, propias del nivel vulgar. De hecho, todos los personajes pertenecen a una misma familia y se dirigen unos a otros de manera ordinaria y, a menudo, irrespetuosa, tal y como se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

Fragmento 7:

LENNY (*looking up, quietly*). Why don't you shut up, you daft prat? (Pinter, 1966: 7)¹¹³.

Fragmento 8:

MAX (...) Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.

LENNY Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.

MAX Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that! (Pinter, 1966: 9)¹¹⁴.

¹¹³ LENNY (*mirándole tranquilamente*) ¿Por qué no te callas la boca y dejas de decir tonterías? (Pinter, 1970: 38).

¹¹⁴ MAX (...) Te prevengo que no era una mala mujer. Aunque yo no pudiera ni mirarle a esa cara tan fea que tenía, no era mala. En todo caso, le di los mejores años de mi vida.

LENNY ¿Quieres cerrar la boca? Estoy intentando leer el periódico.

Estos son solo dos de los numerosos casos de faltas de respeto que se producen entre los miembros de esta particular familia. En ambos (ejemplos 7 y 8) la conversación se produce entre Max y Lenny (padre e hijo). En el ejemplo 8, Max habla de la que había sido su esposa y madre de Lenny, hacia la que emplea expresiones como *bad bitch* (perra mala) o *rotten stinking face* (cara podrida y apestosa). Resulta curioso que éstos y otros insultos subrayados en los ejemplos 7 y 8 se han suavizado, o directamente omitido (como el caso de *bleeding*, en español: condenado o puñetero), en la traducción española. Este aspecto no se va a estudiar en este apartado, puesto que por ahora únicamente se pretende describir el TLO3/EN y no analizar su traducción al español.

La siguiente variedad que se va a estudiar es la diatópica. Al inicio del texto se especifica que la obra se desarrolla en un barrio del norte de Londres, por lo que se sobreentiende que los personajes se expresarán en inglés británico. Además de esta aclaración, se han encontrado en la obra algunas palabras propias de la variedad británica que refuerzan esta característica textual.

Fragmento 9:

LENNY Hullo, Uncle Sam.
SAM Hullo. Pinter (1966: 11)¹¹⁵

Fragmento 10:

TEDDY Well, I'll see you at breakfast, then.
LENNY Yes, that's it. Ta-ta. Pinter (1966: 27)¹¹⁶

En el fragmento 9, se emplea la palabra *hullo*, que según el diccionario Merriam Webster representa una variante británica informal de *hello*¹¹⁷. De igual manera se especifica como variedad propiamente británica en los diccionarios monolingües de inglés Cambridge y Oxford.

En el fragmento 10 aparece la palabra *ta-ta*. En esta ocasión el diccionario Merriam Webster define esta expresión como una interjección británica utilizada para expresar despedida¹¹⁸. También los diccionarios monolingües de inglés Collins y Cambridge

MAX ¡Oye! Que te deslomo como me hables así. ¿Cuándo se ha visto? ¡Hablarle así a su viejo y asqueroso padre! (Pinter, 1970: 39-40).

¹¹⁵ LENNY Hola, tío.

SAM Hola Pinter, 1970: 43).

¹¹⁶ TEDDY Te veo mañana en el desayuno, entonces.

LENNY Eso es. Hasta mañana (Pinter, 1970: 65).

¹¹⁷ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/hullo> Recuperado el 28 de noviembre de 2016.

¹¹⁸ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/ta-ta> Recuperado el 28 de noviembre de 2016.

coinciden en que se trata de una manera informal de decir *goodbye* propia del inglés británico.

Estas dos palabras no solo ejemplifican una marca en la variedad diatópica (inglés británico), sino que también caracterizan la variedad diafásica, puesto que pertenecen a un registro informal.

La tercera variedad lingüística que se va a estudiar es la variedad diacrónica. Al igual que en los TLO1/SP y TLO2/IT, también en el TLO3/EN se trata de un inglés actual que no presenta marcas diacrónicas. Esta obra está escrita en *Late Modern English*, el inglés que se emplea a partir del siglo XX hasta el presente.

Por último, con respecto a la variedad diastrática, se han hallado algunas incorrecciones lingüísticas en las intervenciones de los personajes de Max y Joey.

Fragmento 11:

MAX What's going on here? You drunk? (*He stares at Lenny*) What are you shouting about? You gone mad? (*Lenny pours another glass of water*) Prancing about in the middle of the night shouting your head off. What are you, a raving lunatic?

LENNY I was thinking aloud.

MAX Is Joey down here? You been shouting at Joey? (Pinter, 1966: 35)¹¹⁹.

Fragmento 12:

MAX You think so?

JOEY No he don't.

(*Pause*)

SAM He's her lawful husband. She's his lawful wife.

JOEY No he don't! He don't get no gravy! (Pinter, 1966: 69)¹²⁰.

En el fragmento 11, el personaje de Max no emplea los verbos auxiliares para realizar las preguntas. Por lo que en el texto aparece *you drunk?*, en lugar de *are you drunk?*; *you gone mad?*, en lugar de *have you gone mad?* y *you been shouting at Joey?*, en lugar de *have you been shouting at Joey?* Este es un error habitual en el personaje de Max, aunque se han encontrado ocasiones en las que sí emplea el auxiliar para hacer preguntas. Al parecer, la utilización o no del verbo auxiliar es un hecho arbitrario en el

¹¹⁹ MAX ¿Qué es lo que pasa? ¿Estás borracho? (*Se queda mirando a Lenny*) ¿Por qué gritas a estas horas por la casa? ¿Te has vuelto loco?

LENNY Pensaba en alta voz.

MAX ¿Está ahí Joey? ¿Te peleabas con Joey? (Pinter, 1970: 75).

¹²⁰ MAX ¿Tú crees?

JOEY No. No lo cree.

(*Pausa*)

SAM Él es su legítimo esposo. Ella es su mujer legítima.

JOEY ¿No, no lo es! Y no se lleva el meollo(Pinter, 1970: 120).

personaje, puesto que no siempre omite el mismo auxiliar ni sigue ningún patrón en sus omisiones.

El fragmento 12 presenta también el mismo error en el personaje de Max, por lo que formula erróneamente la pregunta *you think so?*, en lugar de *do you think so?* Nuevamente se vuelve a suprimir el verbo auxiliar. El otro error, por el que realmente se ha seleccionado este fragmento, es el cometido por el personaje de Joey. Joey emplea de manera incorrecta el verbo auxiliar en forma negativa *don't*, cuando debería ser *doesn't*, para un sujeto en tercera persona del singular como es *he* en *Present Simple*. Este es un error bastante básico que la mayoría de hablantes nativos ingleses no cometería.

Con estos errores gramaticales Pinter sugiere que estos personajes poseen un bajo nivel de formación, teoría que se ve reforzada por las innumerables faltas de respeto, insultos y demás agravios entre unos y otros. De esta manera, Pinter crea unos personajes ignorantes y maleducados. La variedad diastrática en este texto tiene un nivel más bajo que en los TLO1/SP y TLO2/IT, en las que los personajes poseían un grado de conocimiento lingüístico medio, mientras en el TLO3/EN se trata de un nivel vulgar.

6.3.3. TLM3/SP: *Retorno al hogar*

Tabla 23. Datos editoriales del TLM3/SP: *Retorno al hogar*

Título	<i>Retorno al hogar</i>
Autor	Harold Pinter
Editorial	Aymà S.A.
Colección	Voz Imagen
Serie	Teatro
Volumen	18
Número de registro	8240-67
Año	1970
Traductor	Luis Escobar
Número de páginas	143

La traducción al español de *The Homecoming* que se va a analizar en esta tesis doctoral es la realizada por Luis Escobar con el título de *Retorno al hogar*. Luis Escobar no solo es el traductor de la obra, sino que también fue el director de la representación de la misma en su estreno en España en 1970, como ya se ha mencionado en el apartado anterior.

La editorial encargada de publicar esta obra en español fue Aymà S. A. Editora. Fundada en 1944, en 1955 se transformó en Aymà Societat Limitada Editors y en 1957 en Aymà Societat Anónima Editora, y actualmente pertenece al grupo Enciclopedia Catalana.

El libro incluye un extenso prólogo escrito por Felipe María Lorda Alaiz, titulado *Harold Pinter, poeta trágico*. Realmente, este texto es un fragmento de su obra *Teatro Inglés. De Osborne hasta hoy* (1964) del que ya se han destacado los aspectos más relevantes para esta tesis doctoral, por lo que no se van a volver exponer nuevamente.

Tras el texto de Lorda Alaiz, se presenta otro texto titulado *Dos opiniones a raíz del estreno de esta obra en castellano*, escrito por Juan J. López-Ibor y Lorenzo López Sancho. Este segundo texto trata sobre la obra *Retorno al hogar*.

La primera parte es un extracto de un comentario del programa de la representación de esta obra teatral. López-Ibor menciona la aplicación de la norma clásica de las tres unidades por parte de Pinter en *Retorno al hogar*. Con respecto al diálogo empleado, (1970: 21) destaca «El diálogo parece tan trivial que no sacrifica en aras de un lenguaje más literario ni las reiteraciones ni las respuestas que no parecen tener relación directa con la pregunta».

A continuación, realiza una breve reflexión filosófica sobre la finalidad del texto y lo que pretende transmitir Pinter, según su opinión. Para López-Ibor, al igual que sucedía para Lorda Alaiz, los personajes han perdido su humanidad y se muestran crueles con sus seres más queridos. Por este motivo, López-Ibor denomina al teatro de Pinter como teatro abismal, en lugar de teatro de lo absurdo, como se le suele llamar:

Y Pinter nos recuerda, en una familia vulgar, la presencia de una crueldad radical en el seno de la vida misma, en la que ni el amor, ni el sexo, ni el sándwich adquirido, ni la cocina del viejo Max, son eso, sino algo que, yaciendo debajo de eso, envenena insidiosamente las relaciones humanas (López-Ibor, 1970: 24-25).

La segunda parte corre a cargo del periodista y crítico teatral Lorenzo López Sancho. Se trata de un fragmento de un artículo publicado en el diario *ABC*, en 1970, en el que López Sancho, tras relatar brevemente el argumento de la obra, expone algunas reflexiones bastante interesantes.

En primer lugar, coincide con la opinión de los dos críticos expuestos anteriormente en lo que al lenguaje empleado por Pinter se refiere. «Un lenguaje obstinadamente vulgar. Los personajes no hacen literatura. Hablan. Se repiten» (López Sancho, 1970: 28). Este es uno de los aspectos más interesantes, ya que esta naturalidad en el lenguaje

que Pinter utiliza en sus personajes afecta en la construcción de la oralidad, objeto de estudio de esta tesis doctoral.

En segundo lugar, también hace mención a la crueldad que presentan los personajes de la obra: «*Retorno al hogar* es una tremenda pieza de gran teatro; que los seres que en ella se mueven son vivos, son cruelmente vivos» (López Sancho, 1970: 29). Asimismo coincide con los otros dos textos en la crisis que sufren los personajes, los cuales han perdido su humanidad y son reflejo de una sociedad que se autodestruye, como explica el mismo crítico.

Finalmente, aunque no menos importante, López Sancho (1970: 29-30) hace mención a la labor del traductor Luis Escobar, sobre el que se proporcionará información más adelante.

Luis Escobar ha traducido muy bien el difícil texto, conservando su deliberado vulgarismo, sus repeticiones, sus fórmulas sintácticas populares. Lo que oímos suena a español, pero nos evoca lo inglés. Sutil y difícilísima traslación: hacer que se universalice lo local español por su resonancia en lo local británico. Pocos lenguajes dramáticos hay tan veraces, tan hondos, tan misteriosos y tan elocuentes como el de Harold Pinter. Escobar ha logrado su fidelísima conversión al español de nuestros días.

Tras las dos partes expuestas, se da comienzo al texto dramático. Esta obra está dividida en dos actos, cada uno con una única escena, de manera que no varía respecto al original en inglés. A lo largo del texto dramático se intercalan ocho fotografías de Juan Gyenes, célebre fotógrafo español de origen húngaro, correspondientes al estreno de esta obra en Madrid en 1970.

Para finalizar, el libro ofrece un breve índice y los títulos que completan la serie teatro, la serie cine y la serie televisión de la editorial Aymà.

Con respecto al traductor, ya se ha mencionado que Luis Escobar no solo se encargó de realizar el texto meta en español, sino que fue director de la representación teatral de la obra en España. Al igual que sucedía con la traductora al español de *Sotto paga, non si paga!*, Carla Matteini, es muy importante destacar el hecho de que el traductor también haya dirigido la obra teatral. Esta relación del traductor con la dirección escénica puede afectar a la traducción de los rasgos de oralidad presentes en el texto, aspecto que se estudiará en el capítulo dedicado al análisis de dichos rasgos.

Luis Escobar Kirkpatrick, marqués de las Marismas del Guadalquivir, perteneció a una familia noble española. Nació el 5 de septiembre de 1908 y falleció el 16 de febrero de 1991 a los 82 años en Madrid. Se formó en periodismo y derecho, pero pronto se implicó en el mundo del teatro. Fue director del teatro María Guerrero durante 14 años

(1939-1953) y después fundó el teatro Eslava, el cual dirigió durante 7 años. Además de su etapa como director de teatro, también destaca su papel como actor de cine, especialmente en películas de Luis García Berlanga. Teniendo en cuenta esta información proporcionada por el diario *El País* del 17 de febrero de 1991 con motivo de su fallecimiento, se puede observar que Luis Escobar no es traductor de formación. No obstante, cuenta con una sobrada experiencia como director de teatro, y aunque no se ha podido comprobar si tenía los conocimientos lingüísticos necesarios para ejercer como traductor, pudo actuar como tal en ocasiones para traducir y adaptar textos dramáticos de otras lenguas al español. Tal vez la posible falta de esta formación podría haber afectado a la calidad de la traducción. Sin embargo, como se ha explicado anteriormente, su traducción cuenta con la aprobación de algunos periodistas de la época, como la de López Sancho.

6.3.4. TLM3/IT: *Il ritorno a casa*

Tabla 24. Datos editoriales del TLM3/IT: *Il ritorno a casa*

Título	<i>Harold Pinter. Teatro</i>
Autor	Harold Pinter
Editorial	Einaudi
Volumen	Segundo
ISBN	978-88-06-18203-X
Año	1996
Traductor	Alessandra Serra
Número de páginas	35-92

Para finalizar con la descripción del corpus de esta tesis doctoral, se va a presentar la traducción al italiano de *The Homecoming*, titulada *Il ritorno a casa*. Esta obra fue publicada por la editorial Einaudi en una colección de dos volúmenes en la que se recogen varios títulos de Harold Pinter, entre ellos el que aquí nos ocupa. En el primer volumen se incluye una introducción escrita por Guido Davico Bonino, una nota de la traductora y las obras: *Il compleanno*, *La stanza*, *Il calapranzi*, *La serra* e *Il custode*; finalmente, incluye un apartado titulado "Pinter in Italia". El segundo volumen cuenta nuevamente con una nota introductoria de Guido Davico Bonino, una nota de la traductora y las obras: *L'amante*, *Il ritorno a casa*, *Vecchi tempi*, *Terra di nessuno*,

Tradimenti, Il bicchiere della staffa, Il linguaggio della montagna y *Party time*; finalmente, también incluye el apartado "Pinter in Italia".

Ambos volúmenes comienzan con una nota de Guido Davico Bonino, profesor de historia del teatro en la Universidad de Turín, colaborador en algunos diarios italianos y también en la editorial Einaudi. Su nota en el primer volumen se centra en explicar las obras de Pinter que han sido publicadas por la editorial Einaudi y también el motivo por el que se han escogido esas obras para el primer volumen; todas ellas pertenecen a una primera etapa literaria del autor inglés, que llega hasta 1960. Con respecto a la nota de Davico Bonino en el segundo volumen, en el que se incluye *Il ritorno a casa*, explica que las obras incluidas en ese volumen son obras maestras que pertenecen a la época madura de Pinter. Sobre *Il ritorno a casa*, únicamente menciona que ha sido representada por la Royal Shakespeare Company y dirigida por Peter Hall, mientras que sobre otras de sus obras como *Il bicchiere della staffa, Il linguaggio della montagna* y especialmente, *Party time*, se extiende mucho más en su exposición.

En segundo lugar, aparecen las notas de la traductora Alessandra Serra, sobre la cual se dará información más adelante. En su nota en el primer volumen repasa la biografía de Harold Pinter y termina con una reflexión sobre su labor como traductora:

Curare e tradurre il teatro di Harold Pinter è stata un'esperienza molto importante e soprattutto molto impegnativa. Mi ha, inoltre, consentito di conoscere parecchie sfaccettature di questo autore che sicuramente non avrei potuto cogliere da semplice spettatrice e lettrice, da sempre affascinata dalle sue opere. E mi ha anche confermato che tutte le sue commedie, dalla prima all'ultima, sono opere assolutamente compiute, dove niente rimane mai in sospeso o non approfondito¹²¹ (Serra, 1996: 12).

La nota de la traductora que se incluye en el segundo volumen consiste en un listado de otras obras de Pinter, no teatrales, en las que ha participado como director, escenógrafo o actor.

Tras estas introducciones, ambos volúmenes presentan los textos dramáticos. *Il ritorno a casa*, es la segunda obra del segundo volumen y está dividida en dos actos, de una escena cada uno. Después de los textos dramáticos, ambos volúmenes cuentan con un listado de las representaciones que se han realizado en Italia de las obras teatrales que aparecen en el libro. Para finalizar, ambos incluyen un índice de los contenidos.

¹²¹ Editar y traducir el teatro de Harold Pinter ha sido una experiencia muy importante y sobretodo muy trabajosa. Entre otras cosas, me ha permitido conocer bastantes facetas de este autor que seguramente no habría podido comprender como simple espectadora o lectora, fascinada siempre por sus obras. También me ha confirmado que todas sus comedias, de la primera a la última, son obras perfectas, donde no se deja nada a medias o sin profundizar (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

Con respecto a la traductora, Alessandra Serra es traductora de inglés y francés al italiano. En 1977 fundó la editorial Serra e Riva, junto a Tullio Riva. En 1985 la cedió al grupo editorial Mondadori y se dedicó a la traducción de obras teatrales. Entre los principales autores que ha traducido se encuentran Tom Stoppard, Don DeLillo, Ariel Dorfman, Ronald Harwood, Graham Green David Hare, Jasmina Reza o Vèronique Olmi. En 1990 se convirtió en la traductora y portavoz oficial en Italia de Harold Pinter, con quien mantuvo una buena relación laboral. Desde entonces, ha participado, como traductora y ayudante de dirección, en un gran número de representaciones de obras de Pinter. Tal y como sucedía con anteriores traductores, esta traductora no solo traduce, sino que también trabaja en la obra teatral. De nuevo es importante reflejar este aspecto y ver cómo podrá afectar a la traducción de los rasgos de la oralidad. En cualquier caso, no hay duda de que se trata de una traductora experimentada, con amplios conocimientos en el campo de la traducción de textos dramáticos y en las obras de Pinter.

6.4. Tablas resumen de las similitudes y diferencias de las obras del corpus

Una vez descritas de forma detallada las nueve obras que conforman este corpus se van a presentar algunas conclusiones interesantes para el objetivo de esta tesis doctoral.

Con el fin de facilitar la información obtenida, se va a presentar de manera resumida una tabla que recoja las principales semejanzas, en primer lugar, y diferencias, a continuación, halladas en los TLO a lo largo de este apartado. En la primera columna se indica el aspecto o parámetro que se toma en consideración y en las tres columnas restantes, una para cada TLO (TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN, respectivamente), se explicará la información obtenida de cada TLO sobre ese aspecto concreto. Con respecto a los parámetros que se recogen en esta tabla se han incluido algunos de carácter general; como la fecha de la obra, número de páginas o la organización en actos; así como los estudiados en los apartados dedicados a los rasgos estilísticos y la estructura de los TLO, pero no se han incluido otros como los autores, repercusión de la obra, críticas, etc. Esto se debe a que compilar toda la información dada en este capítulo resultaría demasiado extensa para incluirla en la tabla. Para presentar estos parámetros

se van a incluir en primer lugar los aspectos que hacen referencia a la estructura de la obra y en segundo lugar los aspectos estilísticos, desde los más genéricos (temática, ambientación, catacterísticas, etc.) a los más concretos (variedades lingüísticas).

Tabla 25. Tabla de semejanzas y diferencias de los TLO

SIMILITUDES			
	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN
Fecha de la obra	1994 (segunda mitad del siglo XX)	1974 (segunda mitad del siglo XX)	1965 (segunda mitad del siglo XX)
Extensión del texto dramático	80 páginas	92 páginas	81 páginas
Número de actos en que se divide la obra	Dos actos	Dos actos	Dos actos
Época en la que se desarrolla la trama	1993 (segunda mitad del siglo XX)	Años 70 (segunda mitad del siglo XX)	Años 60 (segunda mitad del siglo XX)
Variedad diacrónica	No presenta marcas diacrónicas	No presenta marcas diacrónicas	No presenta marcas diacrónicas
DIFERENCIAS			
Corriente teatral	Teatro neovanguardia	Teatro popular	Teatro del absurdo
Temática	Política	Política	Relaciones humanas
Características estudiadas presentes en la obra	Narratividad mínima Metateatro Teorización sobre el arte	Fantasía Exageración Farsa	Situaciones inverosímiles e irracionales
Lugar en el que se desarrolla la obra	Un único lugar (Teatro Fantasma)	Varios lugares (casa, supermercado, etc.) en un barrio obrero de Milán	Un único lugar (casa familiar) en un barrio obrero de Londres
Variedad diafásica	Coloquial	Coloquial	Vulgar
Variedad diatópica	Español peninsular	Presenta marcas propias de las variantes regionales del norte de Italia (lombardo / milanese)	Presenta marcas diatópicas propias del inglés británico
Variedad diastrática	Nivel estándar	Nivel estándar	Nivel vulgar (omisión de los verbos auxiliares y errores en la conjugación verbal)

Tal y como se puede apreciar en la tabla 25, los TLO comparten numerosos rasgos comunes, aunque también bastantes diferencias. A pesar de las diferencias representadas en la tabla, los TLO1/SP y TLO2/IT sí coinciden en tres de ellas (temática, variedad diafásica y variedad diastrática) y es únicamente el TLO3/EN el que presenta una discrepancia con respecto a los otros dos. Tal vez esto se deba a que el español y el italiano (lenguas romances) guardan mayor número de afinidades, debido a su origen común, frente al inglés (lengua germánica); o tal vez se deba simplemente a que los escritores de los TLO1/SP y TLO2/IT comparten más rasgos comunes en su escritura. En cualquier caso, la posible variación en la traducción de los rasgos de oralidad en textos dramáticos según su lengua de origen (español, italiano o inglés) es uno de los objetivos que se pretende esclarecer a lo largo de este estudio, por lo que resulta fundamental plantearse este tipo de reflexiones.

También resulta interesante que el TLO1/SP y el TLO3/EN coinciden en otra de las diferencias: en ambos textos la obra se desarrolla en un único lugar (TLO1/SP en el Teatro Fantasma, TLO3/EN en la casa familiar); mientras que en el TLO2/IT se muestran varios escenarios (casa, supermercado, calles, etc.). Todas estas diferencias parciales (en las que solo difiere uno de los TLO), además de las numerosas similitudes reflejadas en la tabla, refuerzan la homogeneidad e idoneidad de este corpus.

De igual manera que se ha hecho con los TLO, también se va a representar una tabla (tabla 26) en la que se expresen algunos parámetros relevantes sobre los TLM que se han descrito a lo largo de este apartado. Con respecto a los parámetros incluidos en la tabla son de carácter general, principalmente sobre la organización de la obra (fecha de la traducción, extensión del texto, número de actos) y sobre el traductor (ocupación del traductor). Al igual que en la tabla anterior, no se han incluido datos referentes a las editoriales que publican los textos, recepción y crítica de las obras, etc.

La tabla 26 está organizada en siete columnas. En la primera de ellas se incluye el aspecto que se ha tomado en consideración y en las seis restantes se incluye cada uno de los TLM. Con el fin de optimizar espacio en la tabla se ha acertado el nombre dado a cada TLM abreviando la lengua en la que está escrito: inglés abreviado «EN» (*English*), español abreviado «SP» (*Spanish*) e italiano abreviado «IT» (*Italian*).

Tabla 26. Tabla resumen de los TLM

	<u>TLM1/EN</u>	<u>TLM1/IT</u>	<u>TLM2/EN</u>	<u>TLM2/SP</u>	<u>TLM3/SP</u>	<u>TLM3/IT</u>
Fecha de	2003	2004	2010	2011	1970	1996

la traducción						
Extensión del texto dramático	64	99	98	134	143	57
Número de actos en que se divide la obra	2	2	2	2	2	2
Ocupación del traductor	Traductor	Traductor	Traductor	Traducción y montaje de obras teatrales	Director de obras teatrales	Traducción y montaje de obras teatrales

Como se puede apreciar en la tabla 26, se trata de textos que, por lo general, respetan la estructura y presentación de los respectivos TLO. Todos ellos cuentan con una extensión similar; salvo el TLM2/SP, que contiene bastante información extra, y el TLM3/SP, en este caso porque cuenta con una fuente tipográfica mayor y a un diseño más espacioso que el resto de traducciones.

Además, todos ellos son textos traducidos a principios del siglo XXI (2003 – 2011); salvo los TLM del TLO3/EN, cuyas traducciones son de los años 1970 y 1996 para la traducción española e italiana, respectivamente.

Todos respetan la organización interna de la obra y cuentan con el mismo número de actos que los TLO. Asimismo, todos los actos cuentan con el mismo número de escenas que sus textos originales salvo en el caso del TLM2/EN, cuyo segundo acto está dividido en seis escenas en lugar de cuatro como sucede en el original.

Por último, cabe destacar que todos los traductores de los TLM son traductores de formación, excepto Luis Escobar que tradujo y dirigió la obra del TLM3/SP, aunque su formación no fue en traducción, ni tampoco su profesión. Además, se ha podido saber que en, el caso de las traductoras Alessandra Serra (traductora del TLM3/IT) y Carla Matteini (traductora del TLM2/SP), no solo han traducido la obra, sino que también han colaborado en el montaje de obras teatrales, tarea que no han realizado los otros traductores: Mary-Alice Lessing (traductora del TLM1/EN), Cristina Palmarini (traductora del TLM1/IT) y Joseph Farrell (traductor del TLM2/EN). Este también es un aspecto que se debe tener en cuenta, ya que el hecho de que el traductor participe en el montaje de obras teatrales puede dotarle una percepción diferente a la hora de traducir el texto dramático y esto puede afectar a la oralidad textual.

7. ANÁLISIS DEL CORPUS: ETAPA DE COMPRESIÓN

Tras la revisión bibliográfica (Capítulos 1, 2, 3 y 4), el diseño del estudio (Capítulo 5) y la presentación del corpus (Capítulo 6), nos adentramos en el análisis de los rasgos de oralidad fingida de los TLO del corpus, análisis que se corresponde con la primera etapa de comprensión. Este capítulo está formado por tres grandes apartados. En el primero llevamos a cabo un análisis cuantitativo de los rasgos de oralidad extraídos de los TLO (cfr. 7.1. *Análisis cuantitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*). En el segundo realizamos un análisis cualitativo de cada uno de los rasgos extraídos de los TLO siguiendo el modelo desarrollado por Halliday (1978) (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*). Por último, recopilamos y discutimos los resultados obtenidos tras completar ambos análisis (cfr. 7.3. *Resultados globales de la etapa de comprensión y discusión*).

7.1. Análisis cuantitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO

La primera parte de este capítulo está dedicado al estudio cuantitativo de los datos obtenidos de los textos originales que forman nuestro corpus de traducción (TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN). Primero identificaremos y cuantificaremos los rasgos de oralidad fingida extraídos de cada uno de los textos por separado y a continuación, realizaremos una comparativa de los datos obtenidos en los tres textos. Dicha comparación se hará por niveles o planos lingüísticos, así como por rasgos (según su índice de frecuencia). Para ello nos valdremos de distintas tablas y gráficos que faciliten la comprensión y visualización del gran volumen de datos que hemos obtenido.

Nuestro estudio cuantitativo se verá complementado más adelante por el estudio cualitativo, en el que estudiaremos en profundidad cada uno de los rasgos presentes en los textos. Con la unión de ambos estudios podremos elaborar una discusión o revisión crítica de los resultados obtenidos que nos facilitará la consecución del objetivo final de esta investigación.

7.1.1. Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO1/SP

Como ya se ha mencionado anteriormente, el TLO1/SP se corresponde con la obra española *El cerco de Leningrado* escrita por José Sanchís Sinisterra. En este epígrafe vamos a presentar los rasgos de oralidad fingida que hemos extraído de esta obra, así como el número de ocurrencias o la frecuencia de aparición, es decir, el número de casos que se repite un fenómeno en un determinado corpus, que cada rasgo presenta en el texto.

Para ello, vamos a retomar nuestra clasificación instrumental de rasgos de oralidad fingida elaborada en el diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*) y a partir de dicha clasificación, vamos a elaborar una tabla en la que, siguiendo la misma organización por niveles, incluiremos el número de ocurrencias de cada tipo rasgo y el porcentaje que representa con respecto al número total de rasgos del TLO1/SP.

Tabla 27. Rasgos de oralidad fingida presentes en el TLO1/SP

Nivel	Rasgo	Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
Nivel fonético-prosódico	Acentos regionales y sociales	0	0 %
	Aféresis y apócope	0	0 %
	Asimilación de sonidos	0	0 %
	Aspiración de consonantes	0	0 %
	Claridad en la pronunciación y la dicción	0	0 %
	Elongación de los sonidos	0	0 %
	Pronunciación marcada y enfática	0	0 %
	Uso de la entonación como marcador de cohesión	0	0 %
Nivel sintáctico	Anacolutos	0	0 %
	Anáforas	142	3,85 %
	Catáforas	47	1,27 %
	Deícticos	70	1,90 %
	Digresiones	10	0,27 %
	Enunciados incompletos	106	2,87 %
	Extensión oracional breve	2	0,05 %
	Falsos comienzos	0	0 %
	Frases elípticas	179	4,85 %
	Orden pragmático o marcado de las palabras	115	3,12 %
	Pausas o vacilaciones	344	9,32 %
	Reformulaciones sintácticas o correcciones	27	0,73 %

	Estructura sintáctica corta y simple		0	0 %
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)		1	0,03 %
Nivel morfológico	Afijos	Prefijos	0	0 %
		Sufijos	20	0,54 %
	Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres		0	0 %
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional		123	2,84 %
Nivel léxico-semántico	Apelativos (vocativos)		12	0,33 %
	Ausencia de arcaísmos		0	0 %
	Eufemismos		0	0 %
	Coloquialismos		58	1,57 %
	Lenguaje vago y simple		0	0 %
	Léxico estándar		0	0 %
	Onomatopeyas		0	0 %
	Palabras malsonantes y términos ofensivos		19	0,51 %
	Préstamos		19	0,51 %
	Repetición léxica y de estructuras		385	10,43 %
	Términos de un mismo campo léxico		0	0 %
	Trasgresión del estándar		0	0 %
	Unidades fraseológicas		69	1,87 %
	Variaciones diatópicas		0	0 %
Nivel pragmático	Estructuras estereotipadas de conversación		14	0,38 %
	Interjecciones		40	1,08 %
	Marcadores discursivos		496	13,44 %
	Preguntas retóricas		253	6,85 %
Nivel discursivo	Diálogos directos		38	1,03 %
	Discurso indirecto libre		0	0 %
	Monólogos		7	0,19 %
Nivel retórico	Comparación		12	0,33 %
	Enumeración		29	0,79 %
	Hipérbole		7	0,19 %
	Metáfora		32	0,87 %
	Paralelismo		65	1,76 %
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)		67	1,82 %
	Manipulación del tipográfica del	uso de comillas	64	1,73 %

	texto para transferir elementos suprasegmentales:	uso de cursiva	14	0,38 %	
		uso de puntos suspensivos	823	22,30 %	
NÚMERO TOTAL DE RASGOS			3691	100 %	

Una vez presentados los rasgos de oralidad y su frecuencia podemos realizar una primera y breve aproximación a la información obtenida del subcorpus TLO1/SP. No obstante, al final de este capítulo dedicaremos un epígrafe a realizar una amplia comparación de la información obtenida del TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN.

- El número total de rasgos de oralidad presentes en el TLO1/SP es 3691, distribuidos en 32 fenómenos distintos. Este texto ha quedado en segundo lugar en cuanto al número total de rasgos que presenta.
- De los 54 tipos de rasgos de oralidad fingida que componen la clasificación instrumental (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*), hemos hallado 32, de manera que hay 22 tipos de rasgos o fenómenos que no están presentes en el TLO1/SP (aparecen en la tabla con valor 0).
- El rasgo con mayor índice de frecuencia es: *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos* con un 24,41 %.
- El rasgo con menor índice de frecuencia es *trasgresión del estándar (nivel sintáctico)* con un 0,03 %.

7.1.2. Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO2/IT

Siguiendo con el mismo procedimiento aplicado en el TLO1/SP, pasamos ahora a calcular el índice de frecuencia de los rasgos que hemos detectado en el TLO2/IT, el cual se corresponde con la obra italiana *Sotto paga! Non si paga!* de Dario Fo.

Tabla 28. Rasgos de oralidad fingida presentes en el TLO2/IT

Nivel	Rasgo	Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
Nivel fonético-	Acentos regionales y sociales	0	0 %

prosódico	Aféresis y apócope		92	1,80 %
	Asimilación de sonidos		0	0 %
	Aspiración de consonantes		0	0 %
	Claridad en la pronunciación y la dicción		0	0 %
	Elongación de los sonidos		0	0 %
	Pronunciación marcada y enfática		0	0 %
	Uso de la entonación como marcador de cohesión		0	0 %
Nivel sintáctico	Anacolutos		0	0 %
	Anáforas		287	5,63 %
	Catáforas		35	0,69 %
	Deícticos		89	1,75 %
	Digresiones		1	0,02 %
	Enunciados incompletos		12	0,24 %
	Extensión oracional breve		0	0 %
	Falsos comienzos		0	0 %
	Frasas elípticas		107	2,10 %
	Orden pragmático o marcado de las palabras		164	3,22 %
	Pausas o vacilaciones		866	16,98 %
	Reformulaciones sintácticas o correcciones		14	0,27 %
	Estructura sintáctica corta y simple		0	0 %
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)		0	0 %
Nivel morfológico	Afijos	Prefijos	0	0 %
		Sufijos	35	0,69 %
	Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres		0	0 %
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional		296	5,04 %
Nivel léxico-semántico	Apelativos (vocativos)		3	0,02 %
	Ausencia de arcaísmos		0	0 %
	Eufemismos		0	0 %
	Coloquialismos		203	3,98 %
	Lenguaje vago y simple		0	0 %
	Léxico estándar		0	0 %
	Onomatopeyas		23	0,45 %
	Palabras malsonantes y términos ofensivos		112	2,20 %
	Préstamos		18	0,35 %
	Repetición léxica y de estructuras		419	8,22 %

	Términos de un mismo campo léxico	0	0 %		
	Trasgresión del estándar	0	0 %		
	Unidades fraseológicas	25	0,49 %		
	Variaciones diatópicas	38	0,75 %		
Nivel pragmático	Estructuras estereotipadas de conversación	16	0,31 %		
	Interjecciones	235	4,61 %		
	Marcadores discursivos	405	7,94 %		
	Preguntas retóricas	238	4,67 %		
Nivel discursivo	Diálogos directos	68	1,33 %		
	Discurso indirecto libre	0	0 %		
	Monólogos	2	0,04 %		
Nivel retórico	Comparación	20	0,43 %		
	Enumeración	55	1,08 %		
	Hipérbole	14	0,27 %		
	Metáfora	20	0,35 %		
	Paralelismo	31	0,61 %		
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)	110	2,16 %		
	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales:	uso de comillas	99	1,94 %	21,33 %
		uso de cursiva	0	0 %	
		uso de puntos suspensivos	989	19,39 %	
NÚMERO TOTAL DE RASGOS		5100	100 %		

A continuación, vamos a exponer algunas primeras impresiones sobre la cuantificación de la información obtenida del subcorpus TLO2/IT, de la misma manera que se hizo con el TLO1/SP.

- El número total de rasgos de oralidad fingida del TLO2/IT es 5100. Es el texto que presenta el número más alto de rasgos de oralidad fingida, según nuestra propuesta de clasificación.
- De los 54 tipos de rasgos establecidos en la clasificación instrumental de rasgos de oralidad fingida (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida para su estudio en textos dramáticos*), el TLO2/IT presenta 34 de ellos, por lo que hay 20 tipos de rasgos que no están presentes en este texto (aparecen en la tabla con valor 0).

- El rasgo con mayor índice de frecuencia es *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva y puntos suspensivos* con un 21,32 %.
- Los rasgos con menor índice de frecuencia son *digresión y apelativos (vocativos)* con un 0,02 % cada uno de ellos.

7.1.3. Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO3/EN

Por último, y siguiendo el mismo procedimiento aplicado hasta ahora, vamos a presentar los tipos y el índice de frecuencia de los rasgos de oralidad fingida hallados en el TLO3/EN, esto es, *The Homecoming* de Harold Pinter.

Tabla 29. Rasgos de oralidad fingida presentes en el TLO3/EN

Nivel	Rasgo	Número de ocurrencias	Porcentaje
Nivel fonético-prosódico	Acentos regionales y sociales	0	0 %
	Aféresis y apócope	0	0 %
	Asimilación de sonidos	0	0 %
	Aspiración de consonantes	0	0 %
	Claridad en la pronunciación y la dicción	0	0 %
	Contracciones	821	24,67 %
	Elongación de los sonidos	0	0 %
	Pronunciación marcada y enfática	0	0 %
	Uso de la entonación como marcador de cohesión	0	0 %
Nivel sintáctico	Anacolutos	0	0 %
	Anáforas	179	5,38 %
	Catáforas	8	0,24 %
	Deícticos	94	2,82 %
	Digresiones	11	0,33 %
	Enunciados incompletos	9	0,27 %
	Extensión oracional breve	12	0,36 %
	Falsos comienzos	0	0 %
	Frases elípticas	177	5,32 %
	Orden pragmático o marcado de las palabras	74	2,22 %
	Pausas o vacilaciones	177	5,32 %

	Reformulaciones sintácticas o correcciones	38	1,14 %	
	Estructura sintáctica corta y simple	0	0 %	
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	77	2,31 %	
Nivel morfológico	Afixos	Prefijos	0	0 %
		Sufijos	0	0 %
	Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres		3	0,09 %
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional		0	0 %
Nivel léxico-semántico	Apelativos (vocativos)		2	0,06 %
	Ausencia de arcaísmos		0	0 %
	Eufemismos		0	0 %
	Coloquialismos		89	2,67 %
	Lenguaje vago y simple		0	0 %
	Léxico estándar		0	0 %
	Onomatopeyas		9	0,27 %
	Palabras malsonantes y términos ofensivos		64	1,92 %
	Préstamos		17	0,51 %
	Repetición léxica y de estructuras		541	16,26 %
	Términos de un mismo campo léxico		0	0 %
	Trasgresión del estándar		0	0 %
	Unidades fraseológicas		25	0,75 %
	Variaciones diatópicas		36	1,08 %
Nivel pragmático	Estructuras estereotipadas de conversación		17	0,51 %
	Interjecciones		67	2,01 %
	Marcadores discursivos		332	9,98 %
	Preguntas retóricas		143	4,30 %
Nivel discursivo	Diálogos directos		5	0,15 %
	Discurso indirecto libre		0	0 %
	Monólogos		0	0 %
Nivel retórico	Comparación		2	0,06 %
	Enumeración		14	0,42 %
	Hipérbole		4	0,12 %
	Metáfora		20	0,60 %
	Paralelismo		42	1,26 %
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)		24	0,72 %

	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales:	uso de cursiva	1	0,03 %	5,87 %
		uso de guiones	20	0,60 %	
		uso de puntos suspensivos	174	5,23 %	
NÚMERO TOTAL DE RASGOS			3328	100 %	

Finalmente, y al igual que con los dos TLO previos, vamos a presentar una breve síntesis de la información obtenida del TLO3/EN.

- El número total de rasgos de oralidad fingida del TLO3/EN es 3328. Es el texto que presenta el número más bajo de rasgos de oralidad fingida, según la clasificación instrumental (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*).
- De los 54 tipos de rasgos que conforman nuestra propuesta de clasificación, hemos hallado 32 tipos de rasgos en el TLO3/EN y hemos añadido el rasgo *contracciones*, contando con un total de 33 tipos de rasgos distintos. El rasgo *contracciones* no estaba presente en nuestra propuesta de clasificación y se ha añadido durante el análisis del TLO3/EN. Se trata de un rasgo de oralidad habitual en los textos orales informales en inglés, como es el caso del TLO3/EN. Completaremos la información sobre este rasgo en el capítulo dedicado al análisis cualitativo. Por tanto, existen 22 tipos de rasgos que no están presentes en el TLO3/EN (marcados con valor 0 en la tabla).
- El rasgo con mayor índice de frecuencia es precisamente el rasgo *contracciones* con un 24,67 %.
- Los rasgos con menor índice de frecuencia son *apelativos (vocativos)* y *comparaciones* con un 0,06 % cada uno de ellos.

7.1.4. Comparación de los rasgos de oralidad fingida extraídos en los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN

En este epígrafe vamos a realizar una comparativa de los tres textos originales que conforman nuestro corpus. Para ello, vamos a comparar nuestros datos por planos o niveles, así como por rasgos (según su índice de frecuencia: alto, medio y bajo). Para

que la comparación sea lo más clara posible, vamos a elaborar dos tablas y algunos gráficos.

7.1.4.1. Comparación por niveles

En nuestra comparación por niveles, vamos a elaborar nuestra primera tabla (tabla 30) en la que representaremos el índice de frecuencia (expresado mediante porcentaje) de los planos o niveles de los rasgos de oralidad fingida hallados en los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN. Esto nos ayudará a comprobar qué niveles cuentan con mayor o menor representación en los distintos textos y qué diferencias y similitudes existen entre dichos niveles.

Tabla 30. Comparación por niveles

Niveles	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN
Nivel fonético-prosódico	0 %	1,80 %	24,67 %
Nivel sintáctico	28,26 %	30,90 %	25,71 %
Nivel morfológico	3,38 %	5,73 %	0,09 %
Nivel léxico-semántico	15,25 %	16,46 %	23,52 %
Nivel pragmático	21,75 %	17,53 %	16,80 %
Nivel discursivo	1,22 %	1,37 %	0,15 %
Nivel retórico	3,92 %	2,74 %	2,46 %
Nivel ortotipográfico	26,23 %	23,49 %	6,59 %

Si observamos la tabla 30, podemos comprobar lo siguiente:

- El nivel con mayor porcentaje de rasgos de oralidad fingida presentes en los tres textos originales de nuestro corpus es el nivel sintáctico.
- El segundo nivel o plano con mayor representación es el nivel ortotipográfico en el caso de los TLO1/SP y TLO2/IT, mientras que para el TLO3/EN es el nivel fonético prosódico (debido al alto porcentaje del rasgo *contracciones*).
- De nuevo en el tercer nivel con mayor porcentaje existen diferencias entre los TLO1/SP y TLO2/IT (nivel pragmático) y el TLO3/EN (nivel léxico-semántico).

- En cuarto lugar, el nivel con mayor porcentaje de rasgos empleados en los TLO1/SP y TLO2/IT es el nivel léxico-semántico, mientras que en el TLO3/EN es el nivel pragmático.
- El nivel más empleado a continuación es el nivel retórico para el TLO1/SP, el morfológico para el TLO2/IT y el ortotipográfico para el TLO3/EN.
- En sexto lugar, el nivel más con mayor representación para el TLO1/SP es el nivel morfológico, mientras que para los TLO2/IT y TLO3/EN es el nivel retórico.
- El nivel retórico es el siguiente más usado por los TLO1/SP y TLO3/EN, mientras que para el TLO2/IT es el nivel fonético prosódico.
- Por último, los niveles con menor porcentaje en la aportación de rasgos de oralidad fingida son: el nivel fonético-prosódico para el TLO1/SP, el nivel discursivo para el TLO2/IT y el nivel morfológico para el TLO3/EN.

7.1.4.2. Comparación por rasgos

En la comparación por rasgos, vamos a elaborar una segunda tabla (tabla 31) en la que vamos a retomar lo expuesto anteriormente (cfr. 7.1.1. *Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO1/SP*, 7.1.2. *Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO2/IT* y 7.1.3. *Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO3/EN*) y expondremos todos los rasgos de oralidad fingida hallados en los tres textos originales, aunque en esta nueva tabla ya no se incluirán los rasgos que no han tenido ninguna representación en ninguno de los tres textos.

Tabla 31. Comparación por rasgos

Nivel	Rasgo	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN
Nivel fonético-prosódico	Aféresis y apócope	0 %	1,80 %	0 %
	Contracciones	0 %	0 %	24,67 %
Nivel sintáctico	Anáforas	3,85 %	5,63 %	5,38 %
	Catáforas	1,27 %	0,69 %	0,24 %
	Deícticos	1,90 %	1,75 %	2,82 %
	Digresiones	0,27 %	0,02 %	0,33 %

	Enunciados incompletos	2,87 %	0,24 %	0,27 %
	Extensión oracional breve	0,05 %	0 %	0,36 %
	Frases elípticas	4,85 %	2,10 %	5,32 %
	Orden pragmático o marcado de las palabras	3,12 %	3,22 %	2,22 %
	Pausas o vacilaciones	9,32 %	16,98 %	5,32 %
	Reformulaciones sintácticas o correcciones	0,73 %	0,27 %	1,14 %
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	0,03 %	0 %	2,31 %
Nivel morfológico	Afijos	0,54 %	0,69 %	0 %
	Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres	0 %	0 %	0,09 %
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	2,84 %	5,04 %	0 %
Nivel léxico-semántico	Apelativos (vocativos)	0,33 %	0,02 %	0,06 %
	Coloquialismos	1,57 %	3,98 %	2,67 %
	Onomatopeyas	0 %	0,45 %	0,27 %
	Palabras malsonantes y términos ofensivos	0,51 %	2,20 %	1,92 %
	Préstamos	0,51 %	0,35 %	0,51 %
	Repetición léxica y de estructuras	10,43 %	8,22 %	16,26 %
	Unidades fraseológicas	1,87 %	0,49 %	0,75 %
	Variaciones diatópicas	0 %	0,75 %	1,08 %
Nivel pragmático	Estructuras estereotipadas de conversación	0,38 %	0,31 %	0,51 %
	Interjecciones	1,08 %	4,61 %	2,01 %
	Marcadores discursivos	13,44 %	7,94 %	9,98 %
	Preguntas retóricas	6,85 %	4,67 %	4,30 %
Nivel discursivo	Diálogos directos	1,03 %	1,33 %	0,15 %
	Monólogos	0,19 %	0,04 %	0 %
Nivel retórico	Comparación	0,33 %	0,43 %	0,06 %
	Enumeración	0,79 %	1,08 %	0,42 %
	Hipérbole	0,19 %	0,27 %	0,12 %
	Metáfora	0,87 %	0,35 %	0,60 %
	Paralelismo	1,76 %	0,61 %	1,26 %
Nivel ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)	1,82 %	2,16 %	0,72 %

	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, guiones y puntos suspensivos	24,41 %	21,33 %	5,87 %
--	---	---------	---------	--------

Además de la tabla 31, también vamos a elaborar unos gráficos que nos faciliten la comprensión de toda la información expuesta. Cada gráfico se corresponde con uno de los planos o niveles en los que se han dividido los rasgos de oralidad estudiados. Para cada rasgo de oralidad podremos observar tres barras (cada una de ellas se corresponde con uno de los textos en lengua origen) que representarán su valor expresado en porcentaje.

Nivel fonético-prosódico

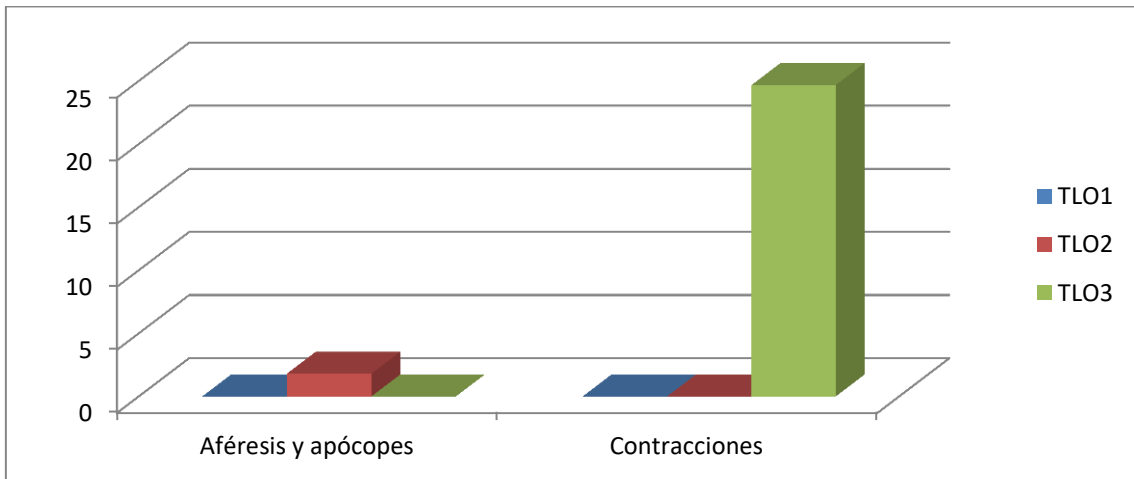


Gráfico 1. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel fonético-prosódico

Nivel sintáctico

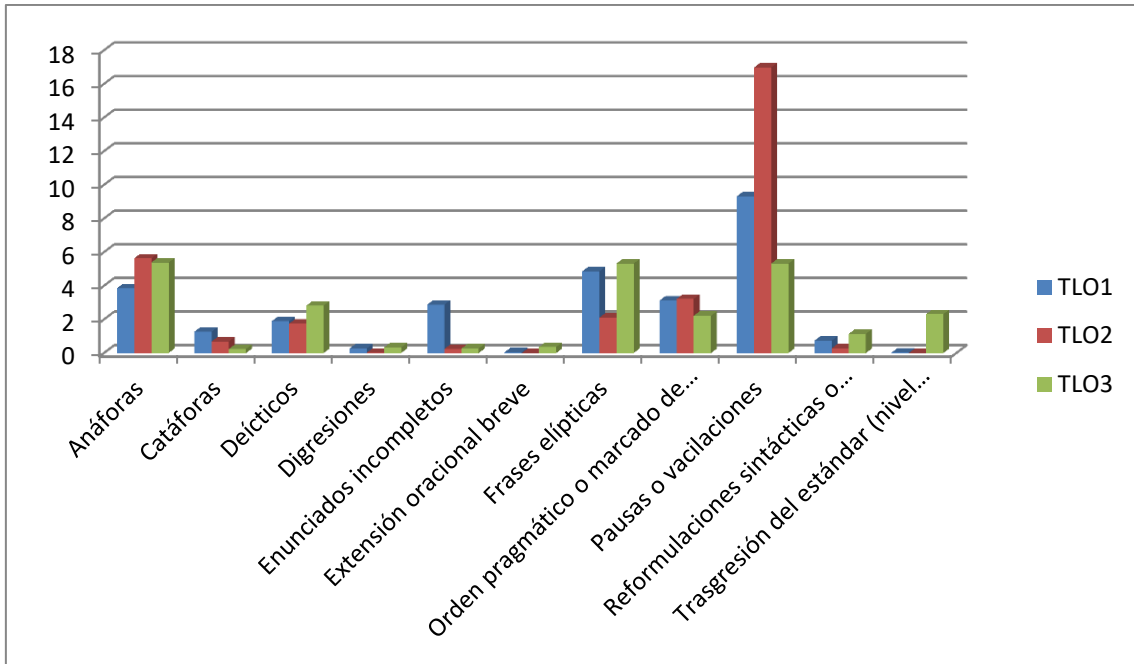


Gráfico 2. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel sintáctico

Nivel morfológico

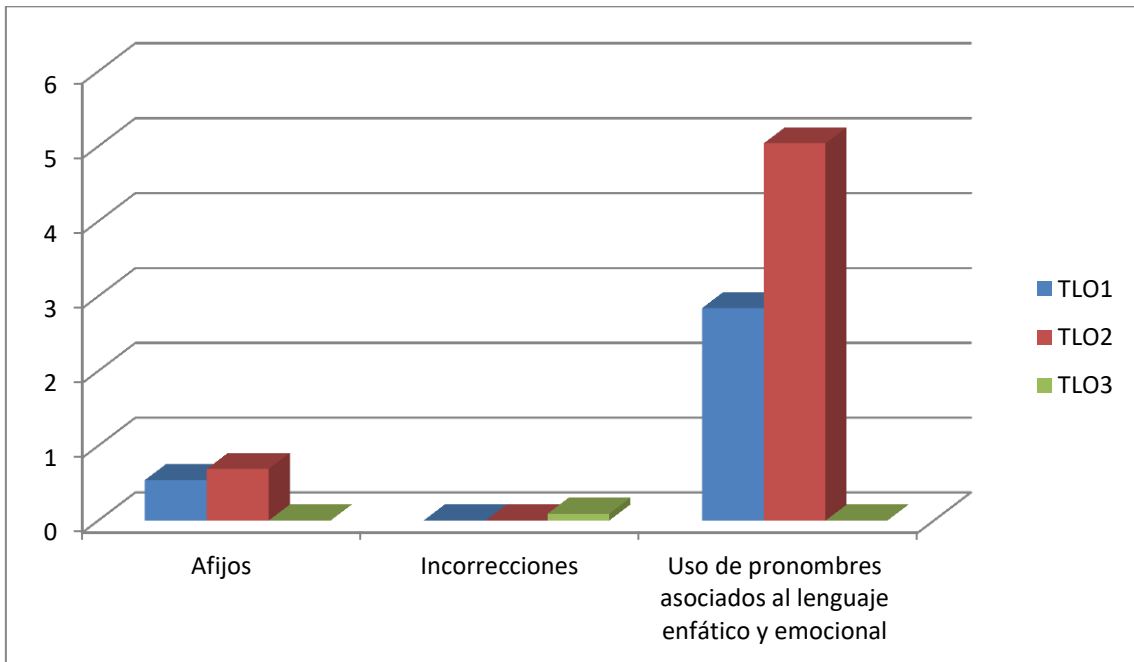


Gráfico 3. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel morfológico

Nivel léxico-semántico

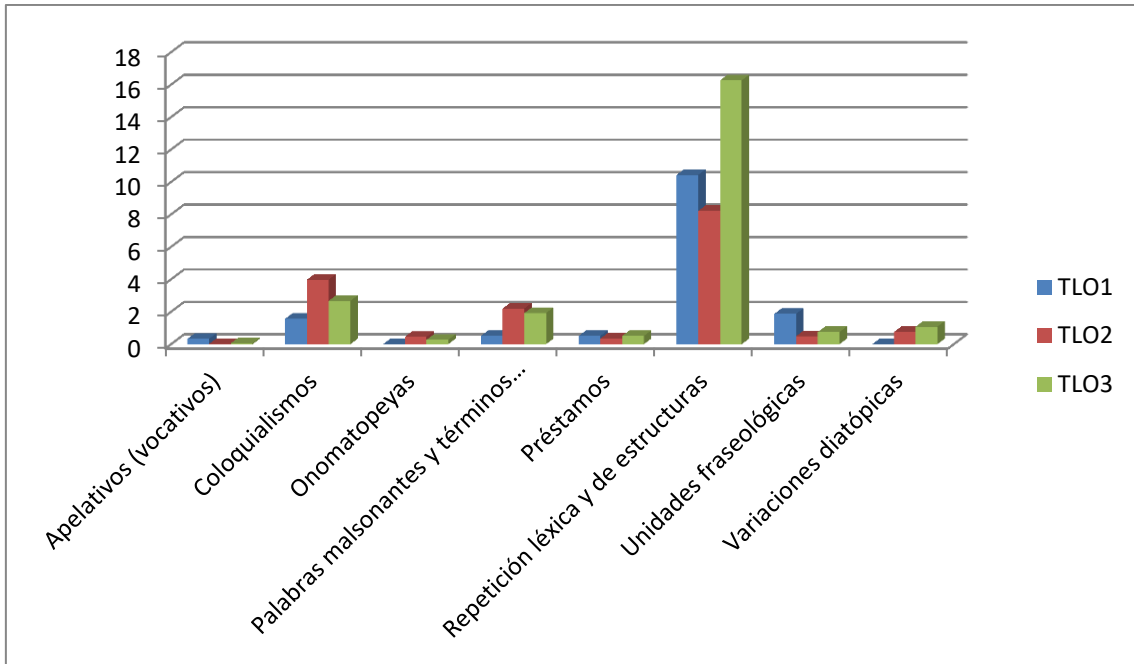


Gráfico 4. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel léxico-semántico

Nivel pragmático

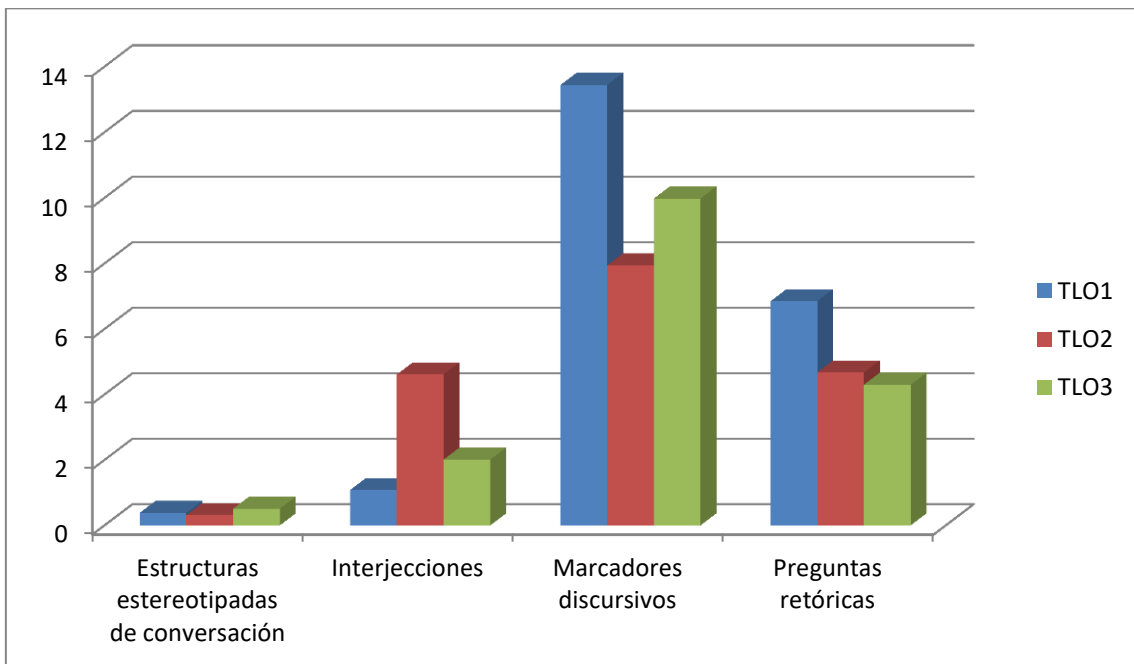


Gráfico 5. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel pragmático

Nivel discursivo

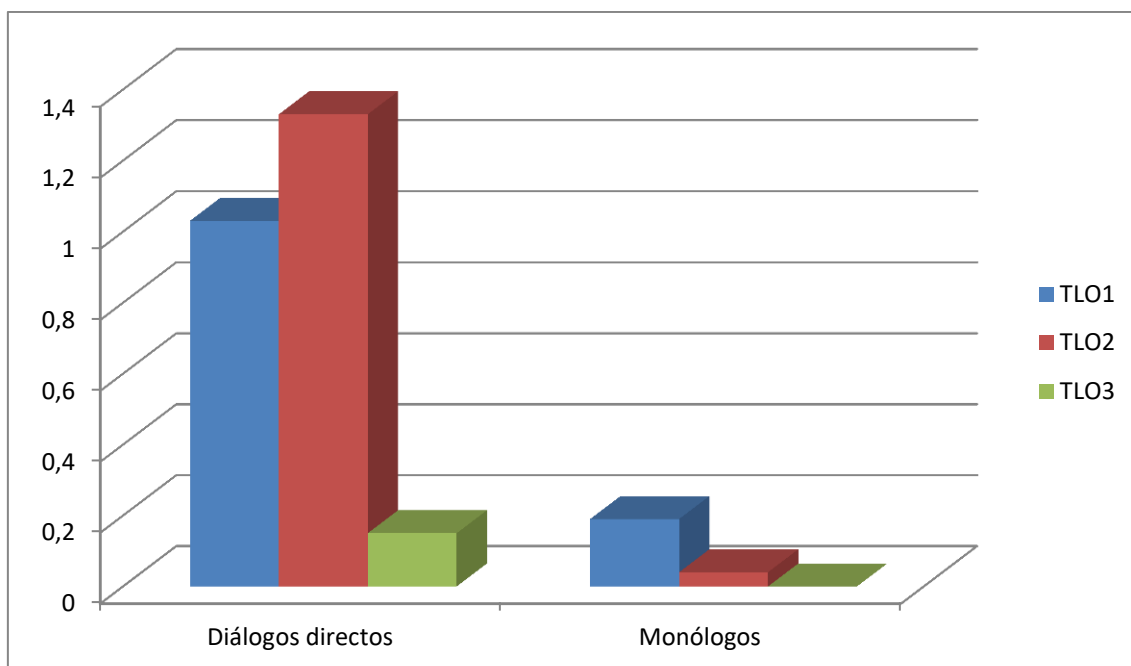


Gráfico 6. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel discursivo

Nivel retórico

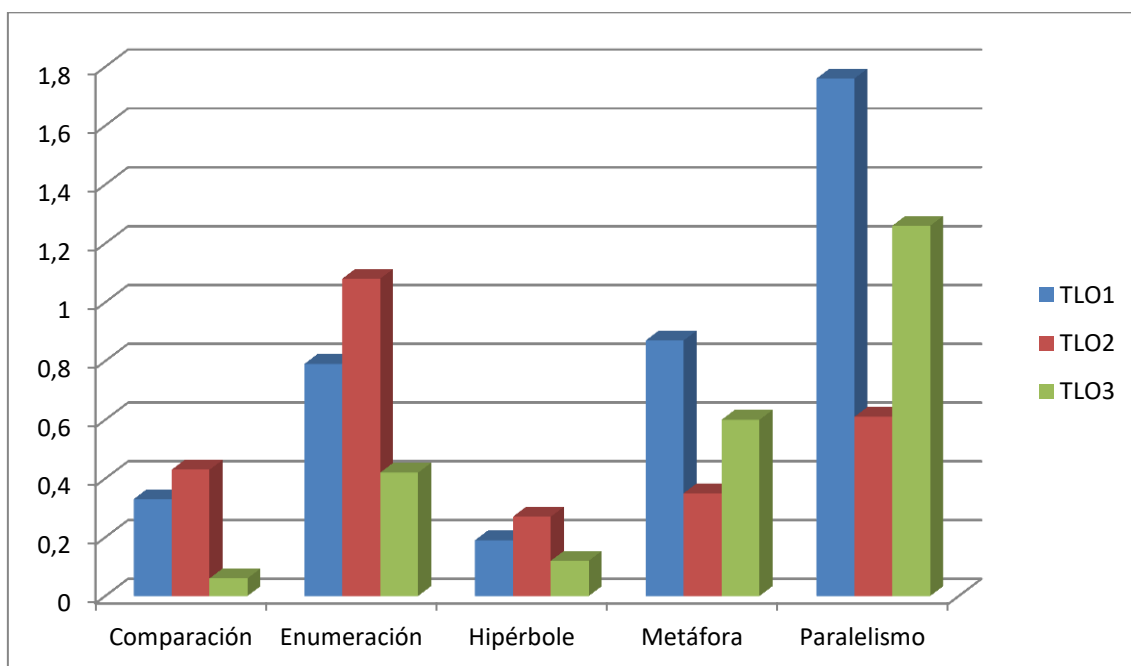


Gráfico 7. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel retórico

Nivel ortotipográfico

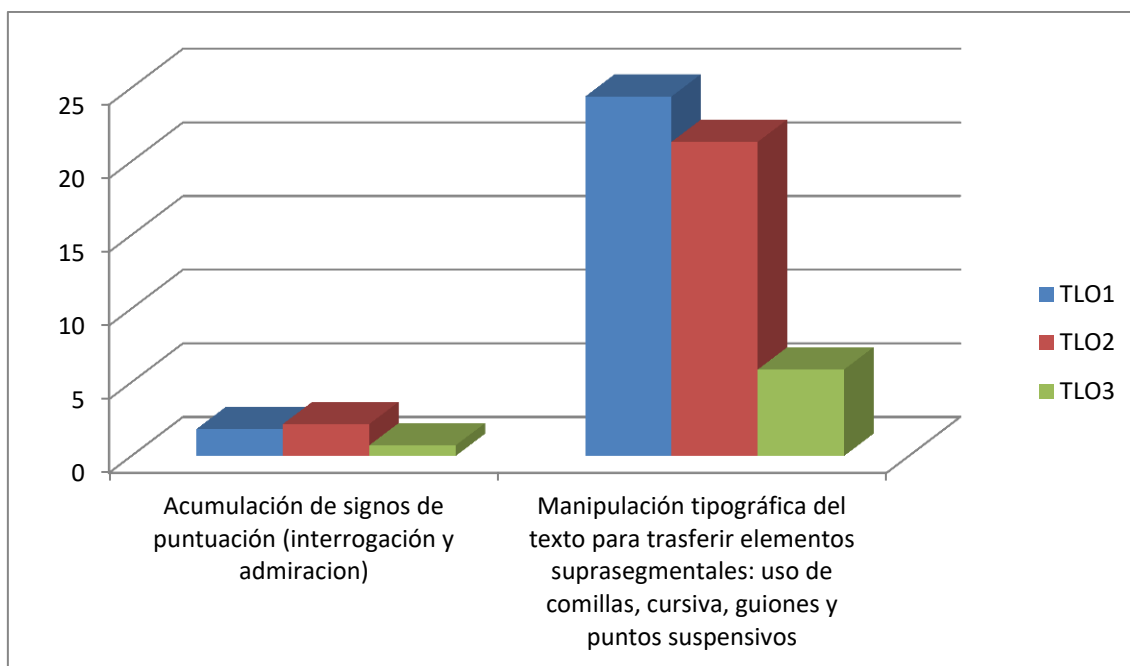


Gráfico 8. Índice de frecuencia de los rasgos pertenecientes al nivel pragmático

A continuación, vamos a comentar las principales diferencias y similitudes extraídas de las tablas y los gráficos representados.

- El texto que presenta mayor número de rasgos es el TLO2/IT, seguido del TLO1/SP y por último, el TLO3/EN.
- Los TLO1/SP y TLO2/IT comparten 31 rasgos, los TLO2/IT y TLO3/EN comparten 30 rasgos y los TLO1/SP y TLO3/EN comparten 29 rasgos. Aunque no existe una gran diferencia, los TLO1/SP y TLO2/IT comparten un mayor número de rasgos que cualquiera de ellos dos con el TLO3/EN. Al igual que sucedía al comparar los datos por niveles, esto también podría indicarnos que los textos con lenguas tipológica y culturalmente afines como son el español y el italiano (TLO1/SP y TLO2/IT) podrían albergar mayores similitudes entre sí, que cualquiera de ellos con el TLO3/EN (texto original en inglés).

Con el fin de que la comparación entre los distintos rasgos presentes en los tres textos sea lo más sencilla y eficaz posible, vamos a dividir los rasgos presentes en tres grupos según su índice de frecuencia (expresado en porcentaje):

- **Índice de frecuencia alto (superior al 10 %).** Algunos de los rasgos con un índice de frecuencia alto son iguales a los tres textos, mientras que otros no.

- Para el TLO1/SP encontramos los rasgos: *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales, marcadores discursivos y repetición léxica y de estructuras.*
- Para el TLO2/IT *manipulación tipográfica del texto para transmitir elemento suprasegmentales y pausas o vacilaciones.*
- Para el TLO3/EN *contracciones y repetición léxica y de estructuras.*
- Como podemos apreciar, el rasgo *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales* es común a los TLO1/SP y TLO2/IT y el *rasgo repetición léxica y de estructuras* es común a los TLO1/SP y TLO3/EN, pero no existe ningún rasgo con índice de frecuencia alto que sea común a los tres textos.
- **Índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %).** Este grupo cuenta con una variabilidad de 25 tipos de rasgos.
 - Existen 7 tipos de rasgos comunes a los tres textos en este grupo (*anáforas, coloquialismos, deícticos, frases elípticas, interjecciones, orden pragmático o marcado de las palabras y preguntas retóricas*).
 - Existen otros 6 tipos de rasgos comunes a dos de los tres textos (*acumulación de signos de puntuación: interrogación y admiración, diálogos directos, marcadores discursivos, palabras malsonantes y términos ofensivos, paralelismos y pausas o vacilaciones*).
 - De estos 6 tipos de rasgos comunes a dos de los tres textos, hay 2 que son comunes a los TLO1/SP y TLO2/IT (*acumulación de signos de puntuación: interrogación y admiración y diálogos directos*).
 - Existen 2 tipos que son comunes a los TLO2/IT y TLO3/EN (*marcadores discursivos y palabras malsonantes y términos ofensivos*).
 - Existen otros 2 tipos son comunes a los TLO1/SP y TLO3/EN (*paralelismos y pausas o vacilaciones*).
 - Por último, existen 11 tipos de rasgos que están presentes únicamente en uno de los tres textos: *aféresis y apócope* (TLO2/IT), *catáforas* (TLO1/SP), *enumeración* (TLO2/IT), *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional* (TLO2/IT), *enunciados incompletos* (TLO1/SP), *manipulación tipográfica del texto para transmitir*

elementos suprasegmentales (TLO3/EN), *reformulaciones sintácticas o correcciones* (TLO3/EN), *repetición léxica y de estructuras* (TLO2/IT), *trasgresión del estándar (nivel sintáctico)* (TLO3/EN), *unidades fraseológicas* (TLO1/SP) y *variaciones diatópicas* (TLO3/EN).

- **Índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).** Este es el grupo más amplio de los tres que hemos diferenciado y cuenta con 23 tipologías de rasgos de oralidad fingida distintos.
 - Existen 7 tipos de rasgos de oralidad fingida de este grupo que están presentes en los tres textos: *apelativos (vocativos)*, *comparación*, *digresiones*, *estructuras estereotipadas de conversación*, *hipérbole*, *metáfora* y *préstamos*.
 - Existen 8 tipos de rasgos que son comunes a dos de los tres textos.
 - De estos 8 tipos, hay 3 que son comunes a los TLO1/SP y TLO2/IT (*reformulaciones sintácticas o correcciones*, *afijos* y *monólogos*).
 - Existen otros 4 tipos que son comunes a los TLO2/IT y TLO3/EN (*catáforas*, *enunciados incompletos*, *unidades fraseológicas* y *onomatopeyas*).
 - Y por último, hay un único tipo que es común a los TLO1/SP y TLO3/EN (*enumeración*).
 - Finalmente, existen 8 tipos de rasgos que son exclusivos de un solo texto: *acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)* (TLO3/EN); *diálogos directos* (TLO3/EN); *palabras malsonantes y términos ofensivos* (TLO1/SP); *paralelismos* (TLO2/IT); *trasgresión del estándar (nivel sintáctico)* (TLO1/SP); *incorrecciones: discordancia gramatical (género y número)*, *uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente)* y *uso incorrecto de pronombres* (TLO3/EN); *extensión oracional breve* (TLO3/EN) y *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional* (TLO1/SP).

Si observamos los cinco rasgos con mayor índice de frecuencia de cada texto, podemos observar que existen tres rasgos comunes a las tres obras:

- Manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales
- Marcadores discursivos

- Repetición léxica y de estructuras

Al tratarse de rasgos con un índice de frecuencia alto-medio (desde un 24,40 % el mayor hasta un 5,86 % el menor) en las tres obras originales, podemos afirmar que se trata de rasgos de oralidad fingida que contribuyen a mantener la oralidad en las tres lenguas de trabajo de esta investigación (español, italiano e inglés) y que no son específicos de una sola lengua.

En la parte dedicada al análisis cualitativo, además de estos rasgos, observaremos todos los tipos de rasgos de oralidad fingida presentes en las tres obras originales, ya sean o no comunes a las tres lenguas y con independencia de su índice de frecuencia. De esta manera, obtendremos unos resultados lo más completos posibles que nos permitan elaborar nuestra clasificación de rasgos de oralidad fingida aplicables a los textos dramáticos.

7.2. Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO

Una vez realizado el análisis cuantitativo, vamos a dar paso al análisis cualitativo. La observación detenida de cada uno de los tipos de rasgos hallados en el corpus textual que aquí nos ocupa va a permitirnos contar con datos más amplios y contribuir a que, a la hora de presentar y valorar nuestros resultados, no caigamos en ambigüedades o generalizaciones, posibles en estudios únicamente cuantitativos. Los rasgos que vamos a analizar se van a presentar ordenados por niveles, siguiendo la clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida para su estudio en textos dramáticos elaborada en el diseño del (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*): nivel fonético-prosódico, nivel sintáctico, nivel morfológico, nivel léxico-semántico, nivel pragmático, nivel discursivo, nivel retórico y, finalmente, nivel ortotipográfico.

Para el estudio de los rasgos de oralidad fingida, vamos a comenzar con una descripción y contextualización del rasgo en cuestión, basándonos en estudios previos. Seguidamente, daremos paso al análisis basado en el modelo desarrollado por Halliday (1978) referido al registro y, en concreto, a los tres factores que lo definen: el campo, el

tenor y el modo (cfr. *a*). *Análisis cualitativo*, epígrafe situado en el capítulo 5, fase 5). Para cada rasgo se van a presentar unos fragmentos de los TLO numerados con el fin de ejemplificar los resultados del estudio. Los fragmentos irán acompañados de sus respectivas traducciones extraídas de los TLM en nota a pie de página. Tras el análisis de los factores contextuales, nos adentramos en la relación de cada rasgo de oralidad con el texto dramático. Para ello tratamos de determinar qué características del texto dramático están más relacionadas con cada rasgo de oralidad, es decir, qué características del texto dramático fomenta cada rasgo de oralidad en el propio texto.

Como ya hemos visto en la revisión de la bibliografía (cfr. 2.3.1. *Oralidad*), la oralidad es una de las características del texto dramático según la propuesta de Lapeña (2015: 79), junto con inmediatez, multidimensionalidad, teatralidad, publicidad y representabilidad. Siguiendo a Lapeña (2014:153), la oralidad es una característica diferenciadora del texto dramático, que «a pesar de estar escrito tiene una clara vocación de ser recitado en voz alta, lo que lo alejará de otros textos cuya finalidad última sea la lectura, como una novela, una sentencia o un artículo científico». Con estos supuestos, vamos a considerar que todos los rasgos de oralidad que se analizan en este estudio van a estar relacionados con la oralidad como característica del texto dramático. En otras palabras, los rasgos de oralidad fingida tratados en el análisis tienen como propósito simular la oralidad en el texto dramático por lo que, en consecuencia, contribuyen a mantener la oralidad de dicho texto, como se demuestra en el análisis de los factores contextuales: campo, tenor y modo de cada rasgo. Debido a que consideramos que todos los rasgos de oralidad ficticia que analizamos, por su misma naturaleza, contribuyen a la oralidad del texto dramático como característica global, en el apartado dedicado al análisis de las relaciones entre rasgo de oralidad examinado y características del texto dramático, no vamos a volver a tratar esta cuestión, aunque la damos por aceptada a priori, y nos centraremos en las relaciones que cada rasgo mantiene con las demás características del texto dramático.

Otra de las características del texto dramático que requiere una aclaración previa sobre el tratamiento que le vamos a dar en la presente tesis doctoral es la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*), característica esencial para esta tipología textual. La representabilidad afecta a la elección, organización y materialización de todos los rasgos de oralidad, en mayor o menor medida, en favor de la capacidad del texto dramático de ser representado en un escenario. Como ya hemos expuesto en la revisión de la bibliografía (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*), este concepto

se equipara a veces a los de *speakability* o *playability* para hacer mención a la necesidad del texto dramático de ser fácilmente pronunciable con el objetivo de que sea pueda comprender rápidamente durante su representación en un escenario (Espasa, 2009: 96). Espasa (2009: 96) define *speakability* como a «la peculiar oralidad del texto dramático, a la necesidad de producir un texto que favorezca la comprensión inmediata y que, en principio, sea fácil de pronunciar». En cuanto a *playability*:

Se trata de decisiones textuales que no se pueden separar de una perspectiva más global, que depende de la orientación teatral de la traducción o de su producción. Es en esos casos cuando se suele hablar de la *playability* de la traducción. (Espasa, 2009: 96)

En consecuencia, la representabilidad queda estrechamente ligada a la oralidad y la inmediatez del texto dramático, tal como defiende Lapeña (2016: 135):

Además, este concepto se confunde a veces con el de oralidad o pronunciabilidad, como opinan Delay (1982: 28) o Schultze (1990: 269 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 69). Yo considero que la oralidad y la inmediatez son una parte más dentro de este macroconcepto que sería la representabilidad.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, vamos a considerar en este estudio que todos aquellos rasgos de oralidad para los cuales se compruebe una relación con la oralidad y la inmediatez como características del texto dramático van a tener también una relación directa con la representabilidad. A lo largo del análisis cualitativo, en el apartado correspondiente a esta cuestión, ahondaremos en esta relación que mantienen estas tres características del texto dramático: representabilidad, oralidad e inmediatez, en todos aquellos rasgos en los que se produzca dicha coexistencia.

7.2.1. Nivel fonético-prosódico

7.2.1.1. Aféresis y apócope

El primer rasgo que vamos a analizar engloba *aféresis* y *apócope*. La *aféresis* y la *apócope* son un tipo de metaplasmo que consiste en la supresión de fonemas. En la *aféresis* se produce la elisión de una vocal o de una o varias sílabas en posición inicial

de palabra, mientras que la *apócope* consiste en el mismo fenómeno pero en posición final de palabra¹²². A menudo se estudian junto al concepto de síncope (elisión de una vocal cercana a una vocal tónica en posición interior de palabra). Estas supresiones fonéticas suelen representarse gráficamente en los textos escritos mediante el uso de un apóstrofo.

En lo que se refiere a la relación de este rasgo con la plasmación de la oralidad fingida, podemos destacar el estudio llevado a cabo por García Luque (2016) en el que analiza la traducción de un texto audiovisual que, como la propia investigadora explica, trata de imitar el discurso oral espontáneo y presenta un registro coloquial. En su análisis previo a la traducción define la *aféresis* y la *apócope* como dos de los elementos empleados en textos coloquiales que mimetizan la oralidad (García Luque, 2016: 134).

De igual manera, resulta inevitable retomar lo expuesto sobre este rasgo en el capítulo 4 (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*), extraído del estudio de Vermandere (2011: 182):

La caractéristique la plus frappante dans le texte de Celestini présente cette complexité analytique: il s'agit des phénomènes liés à «l'allegro», le rythme «parlé» qui combine des traits de simplification morphologique (aphèreses, apocopes) qui peuvent aussi être marqués en diatopie (variation géographique). (...) Les aphèreses (162 cas) sont limitées à tout le paradigme du pronom démonstratif *questo* > 'sto et à l'article indéfini féminin singulier *una* > 'na. (...) Ces éléments sont à la fois des traits «oraux» dans le sens où ils imitent, à travers la graphie, des phénomènes liés à la production orale et sont donc naturellement présents lors de la représentation effective, mais ils permettent aussi de situer la «bande sonore» dans un espace géographique plus marqué que les variantes standard, sans toutefois utiliser des traits dialectaux trop spécifiques (zone centrale et méridionale)¹²³.

Como explica Vermandere (2011: 182), la *aféresis* y *apócope* son rasgos de oralidad que se materializan en el texto mediante el uso de un apóstrofo. Con esa evidencia gráfica se recrean en el texto escrito simplificaciones morfológicas características del discurso oral coloquial. Los casos de *apócopes* que analiza Vermandere en el texto de

¹²²http://liceu.uab.es/~joaquim/general_linguistics/gen_ling/fonologia/proces_fonologic/processos_fonologics.html Recuperado el 8 de junio de 2019.

¹²³ La característica que más sorprende del texto de Celestini presenta esta complejidad analítica: trata fenómenos relacionados con el «allegro», el ritmo «hablado» que combina rasgos de simplificación morfológica (aféresis, apócopes) que también pueden estar marcados diatópicamente (variación diatópica). (...) Las aféresis (162 casos) están limitadas al paradigma del pronombre demostrativo *questo* > 'sto y al artículo indefinido femenino singular *una* > 'na. (...). Estos elementos son a la vez rasgos «orales» en el sentido de que imitan, mediante la grafía, los fenómenos relacionados con la producción oral y, por tanto, están presentes naturalmente durante la representación, pero también permiten situar la «bande sonore» en un espacio geográfico más marcado que las variantes estándar, pero sin utilizar rasgos dialectales demasiado específicos (zona central y meridional). (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

Celestini están marcados diatópicamente y no guardan relación con los casos de *apócope* de esta investigación, por este motivo no se han incluido en la cita. Por el contrario, los casos en los que se emplea la *aféresis* (*questo* > ‘*sto*) coinciden con los de esta tesis doctoral (como mostraremos más adelante en algunos fragmentos extraídos de nuestro corpus), por lo que hemos considerado oportuno incluirlos. Vermandere menciona que el uso de la *aféresis* traslada con mayor eficacia al lector o espectador (según se trate del texto dramático o teatral, respectivamente) a un espacio geográfico, sin tener que emplear marcas diatópicas demasiado específicas.

La *aféresis* y la *apócope* representan, por tanto, una simplificación morfológica característica del discurso oral informal. No obstante, y recordando lo expuesto en la revisión de la bibliografía (cfr. 3.2. *La oralidad en los textos dramáticos*), no toda simplificación está justificada en favor de la oralidad. Aaltonen (2000, en Espasa 2009: 97) recuerda al respecto que «no se debe confundir la oralidad con la simplicidad». Es decir, el empleo de la *aféresis* y la *apócope* para plasmar la oralidad es un mecanismo oportuno, pero siempre y cuando no se emplee de manera artificial, lo que provocaría un efecto totalmente opuesto. Este es un tema que retomaremos al final de este epígrafe al explicar la relación de este rasgo de oralidad con el texto dramático.

Una vez definido este primer rasgo de oralidad, vamos a observar su funcionamiento en nuestro corpus. En esta investigación, contamos con 92 ocurrencias de *aféresis* y *apócope*, todas ellas en el TLO2/IT, *Sotto paga! Non si paga!* (índice de frecuencia 1,80 %) (cfr. 7.1.2. *Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO2/IT*). En 86 de los 92 casos encontrados se trata de supresiones en dos palabras concretas. Se recurre a la *aféresis* para el pronombre o adjetivo demostrativo *questo* y sus variaciones en género y número (*questa*, *questi* y *queste*) que resultan: ‘*sto*, ‘*sta*, ‘*sti* y ‘*ste*, como sucede en el estudio de Vermandere (2011). La *apócope*, por su parte, se observa para el adjetivo, pronombre o adverbio *poco*, cuyo resultado es la forma *po*’.

Como hemos indicado en la introducción de este capítulo, para analizar este rasgo en el TLO2/IT vamos a recurrir al modelo desarrollado por Halliday (1978) referido al análisis del registro y, en concreto, de los tres factores que lo definen: el campo, el tenor y el modo.

- El campo

Si retomamos el concepto de campo explicado anteriormente, vemos que hace referencia al marco social donde se desarrollan las prácticas comunicativas, así como al tema tratado en la obra. El TLO2/IT es un texto dramático con una fuerte carga política que se desarrolla en distintos emplazamientos (la casa de Antonia y Giovanni mayoritariamente, aunque también en la calle o en el supermercado). Con independencia del lugar, los casos de *aféresis* y *apócope*s se han detectado mayoritariamente en las escenas en las que intervienen Antonia, Margherita, Giovanni y Luigi. Estos personajes se presentan como seres maltratados e ignorados por el poder político italiano. Son las víctimas frente a los abusos que ejerce sobre ellos el Brigadiere dei Carabinieri, representante de la autoridad. En consecuencia, estos personajes son los que emplean en su habla formas más coloquiales, como ocurre con *'sto*, *'sta*, *'sti* o *'ste*, en lugar de la forma estándar *questo*, *questa*, *questi* o *queste*. De esta forma se contribuye a la caracterización de los personajes a través de su manera de hablar, acercándolos al lector para fomentar su empatía, hasta incluso llegar a justificar las ilegalidades que cometen, lo que refuerza el mensaje político del texto.

En el análisis del corpus, también hemos podido comprobar que a menudo este rasgo aparece junto a otro rasgo: *palabras malsonantes* y *términos ofensivos* (perteneciente al nivel léxico-semántico). La unión de *aféresis* y *apócope*s + *palabras malsonantes* y *términos ofensivos* es habitual en situaciones en las que los personajes se lamentan de sus vidas (1), (2) y (3). Las dificultades que atraviesan pueden ser las mismas que las del lector/espectador, fomentando la solidaridad de este último. Esta idea también se ve reforzada por el personaje de Giovanni, que inicialmente condena la actitud de su esposa en el robo del supermercado, pero que finalmente acaba siendo él mismo quien roba comida de un camión accidentado.

(1)
GIOVANNI *'Sti sottoproletari del porco giuda!*¹²⁴ (Fo, 2008: 21)

(2)
LUIGI *'Sti figli di puttana* degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!»¹²⁵ (Fo, 2008: 45)

(3)
GIOVANNI Non vedi? Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! *'Sto figlio di puttana*, ti dico io, con tutti quelli che hanno fregato roba, proprio solo con noi se la viene a prendere! Perché abbiamo fregato troppo poco!¹²⁶ (Fo, 2008: 62)

¹²⁴ JUAN ¡Esos subproletarios de las narices! (Fo, 2011: 24)

¹²⁵ LUIS Esos hijos de puta de los empresarios, cuando conviene: «¡Basta, basta de trabajar la tierra! Venid todos al norte, ¡emancipaos!» (Fo, 2011: 60)

Además de aparecer junto al rasgo *palabras malsonantes y términos ofensivos*, las *aféresis* y *apócope*s también suelen venir acompañadas del rasgo *coloquialismo*, concretamente *coloquialismos léxicos* (4), (5) y (6), como hemos podido observar en los datos obtenidos del TLO2/IT.

(4)

GIOVANNI No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!¹²⁷ (Fo, 2008: 20)

(5)

GIOVANNI Cos'è 'sto casino?¹²⁸ (Fo, 2008: 25)

(6)

ANTONIA (*di dentro*) Che c'è?... Per la miseria, non si può neanche fare un po' di pipì in pace?¹²⁹ (Fo, 2008: 77)

– El tenor

Para adentrarnos en el estudio del tenor debemos retomar lo explicado anteriormente respecto a este concepto, entendido como el estudio de las relaciones que mantienen el hablante y sus interlocutores. Como ya hemos mencionado al tratar el campo, los casos de *aféresis* y de *apócope* son más frecuentes en las escenas en las que intervienen Antonia, Margherita, Giovanni y Luigi, es decir, personajes que guardan entre ellos una relación de amistad cercana o parentesco (7), (8), (9) y (10).

(7)¹³⁰

MARGHERITA (*ride divertita*) Ah, ah, ma roba dell'altro mondo! E tu vorresti che mi portassi a casa 'sta porcheria qua?¹³¹ (Fo, 2008: 16)

(8)¹³²

ANTONIA (*furente*) Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!

GIOVANNI Preferisco! (*Cambia tono*) A proposito di fame, cosa c'è per cena? Con 'sto fatto del casino in mensa, oggi ho perfino saltato il pasto. (*Si siede al tavolo*) Allora cosa si mangia?¹³³ (Fo, 2008: 22)

¹²⁶ JUAN ¿No ves? El agente nos ha seguido. Qué hijo de puta, con todos los que han pillado sacos, y sólo la toma con nosotros ¡Porque hemos pillado poco! (Fo, 2011: 83)

¹²⁷ JUAN No, pura bazofia, pero no por eso tienen que montar en masa una bronca tan grande. (Fo, 2011: 23)

¹²⁸ JUAN ¿Qué es ese follón? (Fo, 2011: 30)

¹²⁹ ANTONIA (*dentro*) ¿Qué pasa? No me dejas ni hacer pipí en paz... (Fo, 2011: 105)

¹³⁰ Intervienen Antonia y Margherita sobre los alimentos que Antonia ha robado en el supermercado.

¹³¹ MARGHERITA (*Ríe, divertida*) ¡Ja, ja, qué locura! ¿Y quieres que me lleve a casa esa porquería? (Fo, 2011: 17)

¹³² Intervienen Antonia y Giovanni sobre las acusaciones de Giovanni de que su esposa ha participado en el robo al supermercado.

(9)¹³⁴
GIOVANNI ‘Sto bastardo! E perché?’¹³⁵ (Fo, 2008: 33)

(10)¹³⁶
MARGHERITA Il mio Luigi le ha raccontato tutte ‘ste cose?!’¹³⁷ (Fo, 2008: 35)

El uso de este rasgo por parte de estos cuatro personajes contribuye, por lo general, a plasmar el registro coloquial de esta obra. Ellos son los principales emisores y receptores de este rasgo. Si bien es cierto que podemos encontrar algunas ocasiones aisladas en las que es usado por el Brigadiere dei Carabinieri o el Appuntato di Pubblica Sicurezza, estas son muchas menos. Por tanto, teniendo en cuenta todo lo expuesto, en concreto, las formas de tratamiento escogidas para estos personajes (poco corteses y con abundantes *aféresis* y *apócopies*) así como el grado de formalidad de este texto (informal), podemos afirmar que el tenor interpersonal es informal.

– El modo

En la revisión de la bibliografía de esta investigación ya hemos explicado la singularidad que supone el texto dramático con respecto al modo (cfr. 2.2.1. *Diferencia entre texto dramático y texto teatral*). Se trata de un texto híbrido (escrito/oral), esto es, un texto escrito pensado para ser representado oralmente. Aunque aquí estamos analizando el texto dramático (texto escrito), tener en cuenta que se trata de un texto destinado a la representación es fundamental para un estudio centrado en la oralidad. El TLO2/IT es un texto dramático dialogado, en el que los intercambios comunicativos se dan siempre como conversaciones en las que están presentes los interlocutores. Si bien es cierto que existen escenas en la que alguno de los personajes se encuentra fuera del escenario e interviene en la conversación alzando la voz y simulando que se encuentra en otra estancia de la casa (Antonia mantiene una conversación con Margherita en la que Antonia se encuentra en el baño y solo Margherita aparece en el escenario).

En este caso, el rasgo *aféresis* (‘*sto*, ‘*sta*, ‘*sti*, ‘*ste*) y *apócopies* (*po*’) contribuye a una mimesis de la oralidad manteniendo la rapidez y la agilidad propias de los

¹³³ ANTONIA (*Furiosa*) Oye, si te pones en ese plan, ya te puedes ir marchando... ¡incluso sin divorcio! Cómo te atreves a insinuar que yo... ¡yo, que antes de traer a casa comida robada, soy capaz de matarme de hambre!

JUAN ¡Lo prefiero! Por cierto, ¿qué hay de cena? Con el follón del comedor, hoy no he comido. (*Se sienta a la mesa*). ¿Qué cenamos? (Fo, 2011: 25)

¹³⁴ Giovanni habla con su esposa sobre un policía.

¹³⁵ JUAN ¡Qué cerdo! ¿Y por qué? (Fo, 2011: 40)

¹³⁶ Margherita se sorprende al saber que Luigi habla sobre su matrimonio con Giovanni.

¹³⁷ MARGARITA ¿Mi Luis te ha contado esas cosas? (Fo, 2011, 46)

intercambios dialógicos. En la página de la Accademia della Crusca¹³⁸ se explica que «il tipo ‘*sto* ha circolato solo nell'uso orale fino al secolo scorso, quando la mimèsi dell'oralità messa in atto dagli scrittori veristi (e non solo da loro) ha dato cittadinanza nella lingua scritta a forme sino ad allora emarginate»¹³⁹. Como podemos observar, el uso de esta forma tiene su origen en la mimesis de la oralidad en los textos escritos y, aunque actualmente se ha difundido en textos escritos y ya pertenece al italiano estándar, su uso está ligado a su origen oral. Con respecto a la forma *po'*, en Treccani¹⁴⁰ se explica que su uso está muy extendido en la actualidad y hace referencia a la necesidad de acortar y dar velocidad a los mensajes durante la comunicación. No obstante, no relaciona directamente esta forma con la oralidad.

Para finalizar el análisis de la *aféresis* y la *apócope*, vamos a ahondar en la relación entre este rasgo y el texto dramático.

La supresión de sonidos al inicio o al final de una palabra permite que esta palabra se acorte y, por tanto, pueda ser pronunciada por los actores con mayor rapidez; del mismo modo, permite que el espectador tenga que realizar un esfuerzo menor para su comprensión, idea que nos conduce automáticamente a la inmediatez, característica del texto dramático estudiada en la revisión de la bibliografía (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). A este respecto, resulta interesante recuperar la cita de Santoyo (1989: 102), el cual recuerda que: «el espectador de una obra de teatro no puede volver a la página para releer lo que no ha comprendido: si algo se pierde, si algo se malinterpreta, queda al momento solapado por la ininterrumpida marea verbal». Con este supuesto, nos podemos preguntar por qué, si este rasgo facilita la representación y comprensión del texto teatral, no se usa con más frecuencia en la obra. Como ya hemos puesto de manifiesto, este rasgo se emplea por lo general en dos casos muy concretos: *'sto* y sus variaciones y *po'*. Esto se debe a que la supresión de sonidos en estas dos palabras es algo muy extendido en el italiano coloquial y, por tanto, algo a lo que los espectadores están acostumbrados. Sin embargo, no se suprimen sonidos en otras palabras ya que, en lugar de facilitar la comprensión del espectador, esto podría causar el efecto contrario y

¹³⁸ <http://www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/uso-dellapostrofo-forma-ridotta-dellaggettivo> Recuperada el 25 de mayo de 2019

¹³⁹ '*Sto* ha circolato solo en el uso oral hasta el siglo pasado, cuando la mimesis de la oralidad promovido por los escritores «*veristi*» (y no solo por ellos) dio su espacio en la lengua escrita a las formas hasta ahora marginadas. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

¹⁴⁰ [http://www.treccani.it/enciclopedia/un-po-o-un-po_\(La-grammatica-italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/un-po-o-un-po_(La-grammatica-italiana)/) Recuperado el 25 de mayo de 2019

dificultar su entendimiento, al tratarse de palabras que habitualmente no presentan *aféresis* o *apócope*. Por tanto, la finalidad del rasgo *aféresis* y *apócope* es la mimesis de la oralidad en un contexto informal y no la inmediatez, que sería más bien una consecuencia de su uso. Finalmente, y como ya explicamos en la introducción de este capítulo, todos aquellos rasgos de oralidad que contribuyen al mantenimiento de la oralidad y la inmediatez del texto dramático quedan ligados también a la representabilidad del texto dramático. Según Lapeña (2016: 135) «la oralidad y la inmediatez están incluidas en el macroconcepto de la representabilidad», por lo que la *aféresis* y la *apócope*, relacionadas con ambas características del texto dramático, también lo están con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*).

7.2.1.2. Contracción

El segundo y último rasgo del nivel fonético-prosódico que se ha detectado en nuestro corpus es el rasgo *contracción*. Este es un rasgo que inicialmente no estaba presente en la clasificación instrumental de rasgos de oralidad fingida elaborada en el diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*, tabla 15. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida). No obstante, hemos detectado las *contracciones* en la extracción de rasgos de los TLO del corpus, por lo que hemos decidido incorporarlo al repertorio de rasgos de oralidad fingida y estudiarlo en este análisis cualitativo por dos motivos principales:

- La *contracción* es la unión de dos palabras mediante un apóstrofo, de manera que se suprime parte de una de ellas. Al considerar esta supresión como una forma de acortar el discurso en beneficio de la inmediatez y la oralidad, se ha considerado conveniente considerar las *contracciones* como rasgo de oralidad fingida.
- La semejanza que guarda con el rasgo anterior (*aféresis* y *apócope*). A pesar de sus diferencias, en el caso de *aféresis* y *apócope* se suprime parte de una palabra mientras que en una *contracción* se suprime parte de una palabra para unirla a otra, la *contracción* guarda cierta semejanza con el rasgo *aféresis* y *apócope*. Si consideramos este último como rasgo de oralidad fingida, estimamos oportuno incluir también la *contracción*.

Dado que inicialmente la *contracción* no formaba parte de la síntesis de rasgos de oralidad fingida, no hemos estudiado este rasgo de oralidad en la revisión de la bibliografía. Por tanto, hemos considerado oportuno tratarlo en este apartado.

Contractions are defined by Quirk et al. (1985: 122–124) as “phonologically reduced or simplified forms which are institutionalized in both speech and writing” and thus distinguished from mere phonological reduction. They are said to be “enclitic to a preceding word”, unstressed, mainly negative and operational, and they tend to occur in informal contexts, with certain types of subject and, particularly, when the verb functions as an auxiliary¹⁴¹.

En esta definición, Quirk *et al.* (1985) ponen de manifiesto que la *contracción* no es una simple reducción fonológica, sino que se trata de un sistema institucionalizado, tanto en el oral, como en el escrito. También hacen mención a la forma en la que se manifiestan en el texto, esto es, como un enclítico al verbo que le precede, tal y como mostraremos más adelante en los fragmentos extraídos de nuestro corpus.

Peitsara (2004: 77), por su parte, destaca que el origen de la *contracción* en los primeros textos escritos data del siglo XVII, aunque probablemente se emplearía oralmente con anterioridad. Esta tardanza se debe principalmente a que su uso en textos escritos era considerado inapropiado, creencia que todavía se mantiene, según esta investigadora.

En su estudio, Peitsara trata la *contracción* como un rasgo coloquial y típicamente oral. Esta autora (2004: 78) estudia este mecanismo en distintos corpus, tanto de textos escritos, como de textos orales.

As a colloquial feature, contractions should appear mainly in spoken language. The study of genuine spoken language has not been possible until the 20th century, when corpora of both written and spoken language became available. Non contraction clearly predominates in 20th-century corpora of written English, where the average proportion of it is 78 per cent (Brown 1961 83 %; Kolhapur 1978 92 %; ACE 1986 65 %; FLOB 1991 71 %). In contemporaneous spoken corpora the same average is nine per cent (HD 1972– 13 %; LLC 1975–81 12 %; 79 SEC 1984–85 4 %; WSC 1986–90 8 %; COLT 1993 8 %). These

¹⁴¹ Quirk et al. (1985: 122-124) definen las contracciones como «formas reducidas o simplificadas fonéticamente que están institucionalizadas tanto en lo hablado como en lo escrito» y, por tanto, se pueden distinguir de una mera reducción fonológica. Se dice que son «enclíticos a una palabra que les precede», sin acento, y principalmente son formas negativas y operacionales. Suelen darse en contextos informales con ciertos tipos de sujeto y, especialmente, cuando el verbo funciona como auxiliar. (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

proportions clearly indicate that non-contraction is typical of written texts and contraction (of whichever type) of spoken language¹⁴².

Como resultado, la autora destaca que en los corpus de textos escritos se evitan las contracciones en el 78 % de los casos en los que es posible realizarlas. Por el contrario, en los corpus de textos orales solo se evitan en el 9 % de los casos. Con estas cifras demuestra con bastante rotundidad que se trata de un rasgo de oralidad frecuente en la lengua inglesa.

En el caso de nuestra investigación, únicamente hemos detectado el rasgo *contracción* en el TLO3/EN (*The Homecoming*). Se trata del rasgo de oralidad más recurrente de la obra, con un total de 821 ocurrencias (24,66 %). En la gran mayoría de ocasiones, se trata de la contracción entre el sujeto y el verbo (normalmente el verbo *be* o auxiliares como *do*, *have* o *will*) (11) y entre el verbo y el adverbio *not* para hacer la negación (12), coincidiendo con lo que observa Peitsara (2004) en su estudio. También existen algunos casos de genitivo sajón ('s para expresar posesión) (13).

(11)
LENNY I'm reading the paper.¹⁴³ (Pinter, 1966: 7)

(12)
MAX Not that paper. I haven't ever read that paper.¹⁴⁴ (Pinter, 1966: 7)

(13)
SAM This is my house as well, you know. This was our mother's house.¹⁴⁵ (Pinter, 1966: 19)

Una vez definidas las contracciones como rasgo de oralidad, vamos a continuar con su análisis en el texto.

– El campo

El TLO3/EN tiene como temática principal las relaciones humanas, especialmente las relaciones familiares. La trama se desarrolla en un único lugar, la casa familiar. Los personajes guardan una relación de parentesco y los intercambios comunicativos tienen

¹⁴² Como característica coloquial, las contracciones deben aparecer principalmente en la lengua hablada. El estudio de la auténtica lengua hablada no ha sido posible hasta el siglo XX, cuando los corpus tanto de la lengua escrita como de la lengua hablada estuvieron disponibles. La ausencia de contracciones predomina claramente los corpus del siglo XX de inglés escrito, donde la proporción es del 78 % (Brown 1961 83 %; Kolhapur 1978 92 %, ACE 1986 65 %; FLOB 1991 71 %). En los corpus contemporáneos de lengua hablada la misma media es del 9 % (HD 1972- 13 %; LLC 1975-81 12 %; 79 SEC 1984-85 4 %; WSC 1986-90 8 %; COLT 1993 8 %). Estas proporciones indican claramente que la ausencia de contracciones es típica de los textos escritos y la presencia de contracciones (de cualquier tipo) de la lengua hablada. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

¹⁴³ LENNY Estoy leyendo el periódico. (Pinter. 1970: 38)

¹⁴⁴ MAX No de ese periódico. Ése no lo he leído. (Pinter, 1970: 38)

¹⁴⁵ SAM Esta casa es tan mía como tuya. Era la casa de nuestra madre. (Pinter, 1970: 54)

lugar en la casa que comparten. Los hechos se van desarrollando en situaciones informales (por ejemplo: los miembros de la familia hablando o discutiendo en el salón de la casa) (14).

Si observamos los datos extraídos del corpus, encontramos *contracciones* a lo largo de toda la obra (en todas las páginas), con independencia de la situación que esté aconteciendo. Por tanto, podemos entender que las *contracciones*, dado su empleo oral y en contextos de registro coloquial (como explicábamos al inicio de este epígrafe), son más habituales en situaciones informales como las que presenta este texto dramático, e incluso contribuyen a mantener dicho ambiente de informalidad.

(14)¹⁴⁶

MAX Who's this?

TEDDY I was just going to introduce you.

MAX Who asked you to bring tarts in here?

TEDDY Tarts?

MAX Who asked you to bring dirty tarts into this house?

TEDDY Listen, don't be silly –

MAX You been here all night?

TEDDY Yes, we arrived from Venice –

MAX We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.

TEDDY Stop it! What are you talking about?

MAX I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a Word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!

TEDDY She's my wife! We're married! (Pinter, 1966: 41-42)¹⁴⁷

– El tenor

Con respecto al tenor interpersonal, todos los personajes que aparecen en el TLO3/EN recurren indistintamente a las *contracciones*. Desde Max, personaje con un dominio de la lengua más bajo (presenta incorrecciones lingüísticas en algunos fragmentos que estudiaremos en el rasgo correspondiente), hasta Teddy, el único miembro de la familia con formación académica superior (doctor en Filosofía). Teddy

¹⁴⁶ Teddy trata de presentar su esposa a su familia y su padre la confunde con una prostituta.

¹⁴⁷ MAX ¿Quién es esta?

TEDDY Justamente iba a presentarte.

MAX ¿Quién te autorizó a venir con zorras?

TEDDY Escucha, no digas tonterías...

MAX ¿Has estado aquí toda la noche?

TEDDY Sí; llegamos de Venecia...

MAX Hemos tenido a una tía zorra toda la noche en mi casa. Hemos tenido a una prostituta toda la noche en mi casa.

TEDDY Pero, ¿qué dices? ¿De qué hablas?

MAX Hace seis años que no veo a este punto. Viene a casa sin decir una palabra y me trae a una tía de la calle para refocilarse en mi casa.

TEDDY ¡Es mi mujer! ¡Estamos casados! (Pinter, 1970: 84)

trata de marcar cierta distancia con su familia cuando se produce el reencuentro y les presenta a su nueva esposa, pero esto no influye en su uso de las *contracciones*. También Ruth emplea este rasgo a pesar de ser estadounidense, mientras que el resto de personajes son británicos (13). Esto se debe a que los personajes emplean *contracciones* que están institucionalizadas en las dos variedades del inglés, la británica y la americana. De esta manera, se refuerza la idea de que las *contracciones* están muy extendidas en el inglés informal, ya sea británico o americano, y salvo en situaciones formales, se emplean con total normalidad.

(15)¹⁴⁸

TEDDY But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a Little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.

RUTH (to MAX) Oh, I'm sorry.

MAX No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well... (Pinter, 1966: 76)¹⁴⁹

– El modo

Como ya hemos mencionado al inicio de este epígrafe, las *contracciones* tienen un origen oral. Se han ido extendiendo desde las conversaciones orales hasta los textos escritos informales, en los que podemos incluir los que simulan la oralidad, como es el caso de la oralidad fingida. Por tanto, podemos afirmar que los textos que presentan una gran cantidad de *contracciones*, como ocurre en el TLO3/EN, son un claro exponente de texto escrito que simula la oralidad informal. En el caso del TLO3/EN todos los intercambios comunicativos se establecen mediante conversaciones presenciales de todos los interlocutores. Cuando el receptor lee el texto dramático evoca en su mente la sensación de estar presenciando una conversación real, oral y espontánea, entre los personajes.

Por otra parte, como hemos comentado al inicio de este epígrafe, este rasgo comparte algunas propiedades con el rasgo anterior (*aféresis* y *apócope*) y, por consiguiente, con su relación con el texto dramático. La supresión de sonidos y la unión

¹⁴⁸ Uso de *contracciones* por distintos personajes (mayor o menor conocimiento lingüístico, variedades británica y americana)

¹⁴⁹ TEDDY Ruth, debo decirte que tendrás que ayudar un poco. Económicamente. Mi padre no está muy bien de dinero.

RUTH (a MAX) ¡Oh! Lo siento.

MAX No. Sería poca cosa. Estamos esperando que Joey llegue en el boxeo. Cuando Joey llegue..., claro... (Pinter, 1970: 130)

de dos palabras en una favorecen la inmediatez del texto dramático. Por un lado, el actor puede recitar su texto (texto teatral) con mayor rapidez y soltura y, por otro lado, al espectador se le facilita la comprensión de dicho texto.

No obstante, y como hemos visto en los fragmentos extraídos del corpus, los tres casos en los que se emplean las *contracciones* (sujeto + verbo, verbo + *not* y genitivo sajón) están institucionalizados en inglés. Por tanto, el lector (receptor del texto dramático) o el espectador (receptor del texto teatral) no deben llevar a cabo ningún tipo de esfuerzo específico para su comprensión. El uso de estas *contracciones* institucionalizadas en el inglés oral, y en el escrito informal, tiene como objetivo principal contribuir a la mimesis de la oralidad. Como consecuencia indirecta también contribuye a aligerar el ritmo del texto y, por tanto, a favorecer la inmediatez. Al igual que sucede en el rasgo anterior, *aféresis* y *apócope*, la *contracción* contribuye al mantenimiento en el texto dramático de la oralidad y la inmediatez y, en consecuencia, también de la representabilidad según lo expuesto por Lapeña (2016: 135).

7.2.2. Nivel sintáctico

7.2.2.1. Anáfora

El primer rasgo que vamos a analizar del nivel sintáctico es la *anáfora*. Sánchez (2006: 266) la define como:

La anáfora (del griego *ana* ‘hacia lo alto, para atrás’ y *phorein* ‘llevar’) se refiere a que el contenido o referencia de la proforma gramatical se halla colocada en un grupo nominal que aparece antes de esta en el texto; implica que la interpretación de un enunciado o elemento requiere de otro consignado previamente.

Se establece, por tanto, una relación interpretativa entre dos unidades lingüísticas en la que la segunda unidad adquiere sentido por su relación con la que se ha mencionado antes. Mitkov (2002) distingue entre distintos tipos de *anáfora* según el criterio de clasificación escogido.

Tabla 32. Clasificación de los distintos tipos de anáforas (Mitkov, 2002)

Según la forma del elemento anafórico	Según la forma del antecedente	Según la localización del antecedente
Nominal – Pronominal – SN léxico – Pro-forma no léxica	Nombre	Anáfora
	Verbo	
	Sintagma nominal	Catáfora
Verbal	Frase	Deixis
Adverbial	Conjunto de frases	
Cero	Coordinados	
Según la localización del elemento anafórico y el antecedente	Según el tipo de interferencia	Según se trate del mismo o distinto referente
Intra-oracional	Directa	Mismo referente
Inter-oracional	Indirecta	Mismo sentido

Existe una amplia variedad de elementos (pronombres personales, pronombres reflexivos, determinantes, sintagmas nominales, proformas, etc.) que pueden funcionar como elementos anafóricos. Castello (2010: 37) explica que «esta capacidad de las formas anafóricas de retomar antecedentes o proyectar zonas de indefinición está en la base de la construcción del tejido lingüístico cuya complejidad crece proporcionalmente al desarrollo de estos elementos anafóricos». La *anáfora* es un mecanismo para entrelazar distintas unidades lingüísticas y, por tanto, un elemento clave para la cohesión de un texto.

Además de funcionar como un elemento de cohesión textual, la *anáfora* evita repeticiones innecesarias. De esta manera, se convierte en un rasgo propio de la economía del lenguaje¹⁵⁰. Como explican Ferrández, Palomar y Moreno (1997: 13) «la anáfora tiene una visión similar a la elipsis dado que también se trata de otro mecanismo de economía lingüística, salvo que en este caso aparecen elementos que nos indican la supresión de palabras repetidas». Si consideramos la economía del lenguaje como una ley o principio común a las lenguas y la *anáfora* como un mecanismo para ejecutar este principio, cabe esperar que esté presente en los tres TLO de esta investigación, e incluso, que se manifieste de manera similar.

En lo que se refiere a su caracterización como rasgo de oralidad, son numerosos los estudios que destacan el papel de la *anáfora* como un rasgo característico de los textos

¹⁵⁰ La tendencia a la economía o a la brevedad es un principio comprendido en la naturaleza del propio lenguaje, que, de acuerdo a su función primordial de comunicación, busca la comodidad y el menor esfuerzo en la emisión y descodificación del mensaje (Paredes Duarte, 2008: 166).

dialogados. Bustos Tovar (2001: 192) en su trabajo sobre la textualización del diálogo conversacional (de la oralidad a la escritura) menciona la *anáfora* como rasgo característico para la plasmación del diálogo conversacional en el texto escrito. Este estudio se centra en la *anáfora* como rasgo de oralidad característico de los textos dramáticos, por lo que se volverá a retomar al final de este epígrafe en la parte dedicada al estudio de la relación entre este rasgo de oralidad y el texto dramático.

Morillas (2016), por su parte, contempla la *anáfora* como un rasgo conversacional coloquial. «Otros rasgos de dialogismo, o de conversacionalidad, si queremos, contribuyen a dar tono coloquial al texto (hago alusión solo a algunos): la presencia de anáforas, de repeticiones, y de oraciones yuxtapuestas y coordinadas» (Morillas, 2016: 61). Esta concepción de la *anáfora* como rasgo de oralidad coloquial también es visible en los TLO que aquí nos ocupan.

Tras describir la *anáfora* como rasgo de oralidad, vamos a continuar con la exposición de los resultados de su análisis en el corpus. La *anáfora* está presente en los tres textos originales con los siguientes índices de frecuencia: 3,85 % en el TLO1/SP, 5,63 % en el TLO2/IT y 5,38 % en el TLO3/EN. El TLO2/IT y el TLO3/EN comparten un índice de frecuencia de *anáforas* superior y más próximo entre sí, mientras que el TLO1/SP presenta un índice de frecuencia algo menor. No obstante, el índice de frecuencia de *anáforas* en los tres TLO no difiere significativamente, ya que este rasgo se encuentra en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %) para las tres obras (cfr. 7.1.4.2. *Comparación por rasgos*). Si comparamos la materialización de este rasgo en los tres textos, podemos observar que guardan cierta relación:

- En el TLO1/SP es muy habitual el uso del pronombre demostrativo *eso* para hacer referencia a oraciones o sintagmas presentes en el texto con anterioridad, como puede verse en (16), (17), (18) y (19). Para remitir a sustantivos se emplean los pronombres átonos *lo*, *la*, *los*, *las*, *le* y *les*, fragmentos (20), (21), (22) y (23).

(16)

PRISCILA Y todo patas arriba, y a empezar otra vez. Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... (Sanchís Sinisterra, 2010: 15)

(17)

NATALIA ¿Te das cuenta de cómo te repites? Eso es senilidad. (Sanchís Sinisterra, 2010: 16)

(18)

PRISCILA (*Se quita el pañuelo de la cabeza*) Si una vez casi me ahogo...

NATALIA Eso te pasa por dormir boca arriba. (Sanchís Sinisterra, 2010: 19)

(19)

PRISCILA (*Saliendo*) Tú siempre has sido muy perfeccionista.

NATALIA Eso es verdad. (Sanchís Sinisterra, 2010: 26)

(20)

NATALIA Porque, lo que es Marx, yo juraría que no. (...)

NATALIA Por cierto, ahora que lo nombras... (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

(21)

PRISCILA ¿Qué te comentó don Nazario, y no es la primera vez?

NATALIA Pues que lo están desahuciando. (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

(22)

PRISCILA La carcoma es un insecto, ¿no?

NATALIA Si no lo es, poco le falta. (Sanchís Sinisterra, 2010: 21)

(23)

PRISCILA ¿Qué idea?

NATALIA La de quedarnos a vivir en el teatro. (Sanchís Sinisterra, 2010: 33)

- En el TLO2/IT es muy habitual el uso de *lo* (*pronome diretto*) (24), (25) y (26) y algo menos *quello/questo* (pronombres demostrativos) (27) para hacer referencia a sintagmas u oraciones anteriormente mencionados en el texto. Para remitir a sustantivos ya mencionados se emplean *lo* y *la* (*pronomi diretti*) y *gli* y *le* (*pronomi indiretti*) (28), (29) y (30).

(24)

ANTONIA Sai a che prezzi sono andati l'olio, la pasta, il riso, lo zucchero? Costa tutto il doppio. E poi manco lo trovi!¹⁵¹ (Fo, 2008: 22)

(25)

ANTONIA La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...?¹⁵² (Fo, 2008: 24)

(26)

LUIGI Perché, bisognava metterci il limone?

GIOVANNI Beh, non lo so...¹⁵³ (Fo, 2008: 46)

(27)

GIOVANNI Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! (...)

LUIGI Per forza, quello sa dove abiti... e vedrai, viene diritto a cercarti in casa tua!¹⁵⁴ (Fo, 2008: 62)

(28)

¹⁵¹ ANTONIA ¿Sabes lo que ha subido el aceite, la pasta, el arroz, el azúcar? Todo cuesta el doble, y ni siquiera lo encuentras. (Fo, 2011: 26)

¹⁵² ANTONIA La sopa de alpiste se hace con cabezas de conejo. Lo he visto en la tele... en ese programa... cómo se llama... (Fo, 2011: 28)

¹⁵³ LUIS ¿Por qué, hay que echarle limón?

JUAN No sé... (Fo, 2011: 61)

¹⁵⁴ JUAN ¿No ves? El agente nos ha seguido. (...)

LUIS Claro, sabe dónde vives. Ya verás, va derecho a tu casa a buscarte. (Fo, 2011: 83-84).

MARGHERITA Non sbognerai anche a lui la storia che l'hai vinta coi punti qualità...
ANTONIA Perché, dici che non la beve?¹⁵⁵ (Fo, 2008: 14)

(29)

ANTONIA Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.¹⁵⁶ (Fo, 2008: 15)

(30)

GIOVANNI E 'sta schifezza te la mangi tu!
ANTONIA Ah sí! Io la mangio sí.¹⁵⁷ (Fo, 2008: 22)

- En el TLO3/EN se emplea a menudo el pronombre demostrativo *that* (31) y (32) y el pronombre objeto (*object pronoun*) *it* (33) para remitir a oraciones o sintagmas mencionados con anterioridad y los pronombres sujeto/objeto *she/her*, *he/him* y *they/them* (34), (35) y (36) para hacer referencia a sustantivos o sintagmas presentes en el texto anteriormente.

(31)

MAX I said shove off out of it, that's what I said.¹⁵⁸ (Pinter, 1966: 11)

(32)

MAX Above having a good bang on the back seat, are you?
SAM Yes, I leave that to others.¹⁵⁹ (Pinter, 1966: 15)

(33)

MAX Do you want to know who could drive? MacGregor! MacGregor was a driver.
SAM Don't you believe it.¹⁶⁰ (Pinter, 1966: 48)

(34)

MAX What have you done with the scissors? *Pause*. I said I'm looking for the scissors. What have you done with them? *Pause*. Did you hear me? I want to cut something out of the paper.¹⁶¹ (Pinter, 1966: 7)

(35)

MAX There's an advertisement in the paper about flannel vests. Cut price. Navy surplus. I could do with a few of them.¹⁶² (Pinter, 1966: 8)

¹⁵⁵ MARGARITA No pensarás irle con el cuento de los puntos...

ANTONIA La verdad es que es un poco fuerte. (Fo, 2011: 14-15)

¹⁵⁶ ANTONIA Eso se arregla, aquí hay comida para un orfanato entero. Llévate lo que quieras a casa. (Fo, 2011: 15)

¹⁵⁷ JUAN De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. Yo prefiero un vaso de leche, sin más.

ANTONIA Sin más y sin menos, porque no hay. (Fo, 2011: 26)

¹⁵⁸ MAX He dicho que te largues. Fuera. Eso es lo que he dicho. (Pinter, 1970: 42)

¹⁵⁹ MAX ¿Por encima de darte un buen lote en el asiento de atrás?

SAM Eso se lo dejo a otros. (Pinter, 1970: 48)

¹⁶⁰ MAX ¿Sabes quién sabía guiar? ¡Mac Gregor! ¡Mac Gregor! sí que era un conductor.

SAM No lo crea. (Pinter, 1970: 93)

¹⁶¹ MAX ¿Qué has hecho con las tijeras? *Pausa*. Digo que estoy buscando las tijeras. ¿Qué has hecho con ellas? *Pausa*. ¿Me has oído? Quiero recortar una cosa del periódico. (Pinter, 1970: 38)

¹⁶² MAX El periódico anuncia unas camisetas de franela. Rebajadas. Sobrantes de la Marina. Me vendrían bien unas cuantas. (Pinter, 1970: 38)

(36)

MAX He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.¹⁶³ (Pinter, 1966: 9)

– El campo

Los TLO1/SP y TLO3/EN se desarrollan en un único lugar, mientras que el TLO2/IT se desarrolla en distintos lugares. Los TLO1/SP y TLO2/IT transmiten un claro mensaje político, mientras que el TLO3/EN trata sobre las relaciones humanas. Las *anáforas* se emplean a lo largo de las tres obras con independencia tanto de la situación comunicativa que se esté desarrollando, como del el marco social en el que se esté realizando el intercambio comunicativo y la temática que se esté tratando en ese momento. Es decir, apenas podemos hallar alguna página que no contenga al menos una *anáfora* en cualquiera de los tres TLO.

– El tenor

En lo que respecta al tenor interpersonal, los personajes de las tres obras son indistintamente emisores y receptores de este rasgo de oralidad fingida. Además, todos ellos parecen comprender sin dificultad la relación de referencia que establece la *anáfora* con su antecedente. A pesar de algunas leves diferencias, los personajes de las tres obras comparten una relación cercana o familiar.

- En el TLO1/SP Natalia y Priscila son amigas, se conocen desde hace años y han sido esposa y amante del mismo hombre.
- En el TLO2/IT los personajes principales son dos matrimonios amigos (Giovanni y Luigi trabajan juntos y Antonia y Margherita tienen una estrecha relación de amistad).
- En el TLO3/EN los personajes son miembros de una misma familia.

La similitud en las relaciones interpersonales que comparten estos personajes puede ser causa de un uso similar de la *anáfora*. Basándonos en Morillas (2016: 161), podemos afirmar que el uso de este rasgo por parte de todos estos personajes refleja la coloquialidad del diálogo.

– El modo

El *Diccionario de términos clave de ELE*, a disposición en el portal Centro Virtual Cervantes en el término «referencia anafórica»¹⁶⁴, explica que la *anáfora* tiende a

¹⁶³ MAX Quería mucho a tu pobre madre, Mac. Mucho. Siempre le decía alguna chirigota. (Pinter, 1970: 39)

¹⁶⁴https://cvc.cervantes.es/ENSENANZA/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/referenciataforica.htm
Recuperado el 14 de junio de 2019

aparecer en secuencias narrativas (en los textos escritos) y, sobre todo, en la oralidad, además de en los procedimientos de focalización y dislocación. Si revisamos los ejemplos de nuestro corpus expuestos anteriormente, observamos que las formas anafóricas escogidas para las tres obras son principalmente pronombres. El pronombre demostrativo es la forma anafórica común a las tres obras (*eso* para el TLO1/SP, *quello/questo* para el TLO2/IT y *that* para el TLO3/EN). Los TLO1/SP y TLO2/IT también comparten el uso de pronombres átonos (*lo, la, li y le* para el TLO1/SP) y *pronomi diretti* (*lo, la, gli y le* para el TLO2/IT). Por su parte, el TLO3/EN emplea el *object pronoun* (*it*) y los pronombres sujeto/objeto (*she/her, he/him y they/them*). Estas formas son muy habituales en las conversaciones y fácilmente reconocibles por los receptores del texto dramático, por lo que su uso como mecanismos para simular la oralidad en el texto dramático resulta apropiado. Los intercambios comunicativos también guardan ciertas similitudes y diferencias entre los tres TLO. Todos los intercambios se producen mediante conversaciones presenciales, si bien es cierto que en el TLO1/SP y TLO2/IT se producen escenas en las que alguno de los interlocutores no se encuentra presente en escena y habla desde fuera del escenario simulando encontrarse en otra estancia, ya sea del teatro (TLO1/SP) o de la casa (TLO2/IT); mientras que en el TLO3/EN todos los interlocutores se encuentran en todo momento en escena durante los distintos actos comunicativos.

Antes de finalizar con la *anáfora* y dar paso al siguiente rasgo de oralidad, vamos a ahondar en su relación con el texto dramático. Bustos Tovar (2001) describe la *anáfora* como un elemento verbal dialógico que sustituye en el texto determinados signos kinésicos y proxémicos que están presentes en la comunicación oral.

Trataré de ejemplificar los mecanismos que se utilizan para modelizar el diálogo conversacional en el texto. Es claro que oralidad y escritura constituyen dos planos discursivos inconfundibles, pues poseen sus propios rasgos privativos. Recordaré, para lo que aquí interesa, que, al ser reproducido en la escritura, es obligado suprimir numerosos signos no verbales del diálogo, al mismo tiempo que otros de naturaleza verbal —la deixis singularmente, pero también otros como la repetición y la *anáfora*— sustituyen determinados signos kinésicos y proxémicos indispensables en la actualización oral (Bustos Tovar, 2001: 192).

Esto es especialmente relevante para esta investigación, dada la naturaleza híbrida del texto dramático. Las *anáforas* presentes en el texto dramático sustituyen signos kinésicos y proxémicos que se podrán observar durante la representación (texto teatral) en el escenario. En este sentido, la *anáfora* es un elemento que se relaciona con la

multidimensionalidad (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*), entendida como una característica del texto dramático que remite a la combinación en el mismo de signos verbales y no verbales. Entre estos signos destacan los signos kinésicos y proxémicos que pueden ser sustituidos por *anáforas* en el texto escrito, según Bustos Tovar (2001). Como ya hemos mencionado en este mismo epígrafe, los tres TLO comparten el uso de los pronombres demostrativos como elementos anafóricos, siendo estos especialmente idóneos para sustituir signos proxémicos al poder expresar relación de proximidad o alejamiento entre los actores y los objetos durante la comunicación, etc.

7.2.2.2. Catáfora

Sánchez (2006: 266) explica sobre este fenómeno lingüístico que «la catáfora (del griego *cata* ‘hacia abajo’ y *phorein* ‘llevar’) consiste en la colocación del grupo nominal correferencial después del pronombre». La *catáfora* guarda una estrecha relación con la *anáfora*, y al igual que sucede con esta última, se establece una relación interpretativa entre dos elementos, pero en este caso, el primer elemento adquiere sentido por su relación con el que viene después. Se trata de otro mecanismo de cohesión textual muy estudiado en el campo de la lingüística textual. Los principales elementos lingüísticos que cumplen una función catafórica son los sustantivos, los adjetivos y los pronombres¹⁶⁵.

La *catáfora* es, junto con la *contracción*, otro de los rasgos de oralidad que hemos añadido en esta investigación ya que no estaba incluida como tal en ninguno de los estudios que hemos repasado en la revisión de la bibliografía y sobre los cuales nos hemos basado para elaborar la clasificación instrumental de rasgos de oralidad de fingida, tal como se detalla en el diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*).

La *catáfora* es, junto con la *contracción*, otro de los rasgos de oralidad que hemos añadido en esta investigación ya que no estaba incluida como tal en ninguno de los estudios que hemos revisado en la revisión de la bibliografía y sobre los cuales nos hemos basado para elaborar la clasificación instrumental de rasgos de oralidad de fingida. Hemos incluido la *catáfora* debido a que la *anáfora* estaba incluida en los

¹⁶⁵https://cvc.cervantes.es/ENSENANZA/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/referenciataforica.htm
Recuperada el 20 de junio de 2019

estudios revisados y ambos son mecanismos simétricos de cohesión textual que establecen relaciones de significado entre distintos elementos del texto, como ya hemos explicado.

El volumen de estudios que trata la *catáfora* como un rasgo de oralidad fingida es muy inferior a los que contemplan la *anáfora* desde esta misma perspectiva. Uno de ellos es el de Blanco (2014). Esta investigadora incluye a la *catáfora* como un rasgo prototípico de la lengua hablada coloquial italiana (*italiano parlato*) (Blanco, 2014: 16). La *catáfora*, junto a otros mecanismos como la *anáfora*, conforma el nivel morfológico de rasgos de oralidad en su estudio.

Otro estudio que concibe la *catáfora* como un rasgo propio del discurso oral es el de Elvira (2002). Este investigador se centra en el estudio de la *catáfora paratáctica*:

Otro peculiar ejemplo de vinculación interoracional es el que algunos autores han denominado *catáfora paratáctica*, término que hace referencia a un tipo de estructura sintáctica, intermedia entre la hipotaxis convencional y la simple parataxis, en el que la llegada de una segunda oración subordinada es anunciada mediante el empleo de un pronombre catafórico en la primera: por ESO te lo digo, PARA QUE ESTÉS ENTERADO. (Elvira, 2002: 69)

Sobre este mecanismo, Elvira (2002: 69) añade «hoy día la *catáfora paratáctica* es un fenómeno especialmente vinculado a la lengua oral, mucho más que a la lengua escrita». Hemos observado diversos casos de este tipo de *catáfora* (37), (38) y (39) en una de las obras originales que conforman nuestro corpus. Se trata del TLO2/IT (*Sotto paga! Non si paga!*). No ocurre lo mismo en los TLO1/SP y TLO3/EN.

(37)
MARGHERITA Lo sapevo io che andava a finire così!¹⁶⁶ (Fo, 2008: 41)

(38)
GIOVANNI Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!?¹⁶⁷
(Fo, 2008: 42)

(39)
ANTONIA Lo sapevo che ti avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano.¹⁶⁸ (Fo, 2008: 56)

Según los datos del análisis cuantitativo de nuestro corpus, la *catáfora* muestra un índice de frecuencia del 1,27 % en el TLO1/SP, del 0,69 % en el TLO2/IT y del 0,24 %

¹⁶⁶ MARGARITA ¡Ya sabía yo que esto acababa así! (Fo, 2011: 53)

¹⁶⁷ JUAN No sabía yo que antes de nacer nos pasamos nueve meses en salmuera... (Fo, 2011: 56)

¹⁶⁸ ANTONIA Ya sabía yo que te lo pensarías... hasta las cagalástimas como tú antes o después espabilan. (Fo, 2011: 74)

en el TLO3/EN. Como podemos observar, los TLO2/IT y TLO3/EN comparten un índice de frecuencia similar, mientras que el del TLO1/SP es ligeramente superior. Como consecuencia de esta diferencia, la *catáfora* forma parte del grupo índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %) en el caso del TLO1/SP, mientras que para los TLO2/IT y TLO3/EN entra en el grupo índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %) (cfr. 7.1.4.2. *Comparación por rasgos*).

– El campo

Igual que ocurre en el rasgo anterior (*anáfora*), y a pesar de las coincidencias entre TLO1/SP y TLO3/EN (localización única) y TLO1/SP y TLO2/IT (temática), son el TLO2/IT y el TLO3/EN los que comparten un índice de frecuencia de *catáforas* inferior y más próximo entre sí, mientras que el TLO1/SP presenta un índice de frecuencia algo superior.

Podemos observar que en el TLO1/SP destaca el uso del pronombre átono *lo* como principal elemento para establecer la referencia con un elemento que aún no se ha mencionado en el texto, ya sea un sintagma o una oración (40), (41) y (42). Es muy habitual su uso en situaciones en las que se produce cierta confusión entre las dos protagonistas de la obra, Natalia y Priscila (40), (41) y (42). Este clima de confusión contribuye a mantener la informalidad de la obra. También se emplean, aunque en menor medida, los pronombres demostrativos *eso* y *esto* (43) y (44).

(40)

NATALIA ¡Ya lo tengo!

PRISCILA ¿Qué?

NATALIA El nombre de esos bichos: carcoma. (Sanchís Sinisterra, 2010: 19)

(41)

NATALIA Por cierto, ¿lo has leído o no lo has leído?

PRISCILA ¿A qué te refieres?

NATALIA Al Capital. (Sanchís Sinisterra, 2010: 21)

(42)

PRISCILA Sospecho que nunca lo encontraremos.

NATALIA ¿Qué? ¿El libreto? (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(43)

NATALIA ¡Como esto, por ejemplo! ¡Hacer un musical con el Manifiesto comunista! (Sanchís Sinisterra, 2010: 52)

(44)

NATALIA Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime... «... en las aguas heladas / del cálculo egoísta...» (Sanchís Sinisterra, 2010: 52)

En los TLO2/IT y TLO3/EN no se producen estas situaciones confusas, sino que se emplean como un simple mecanismo para enfatizar una determinada información (esto es algo que estudiaremos más en profundidad en lo referente al tenor). En el TLO2/IT es habitual el uso del pronombre directo *lo* para hacer referencia a sintagmas u oraciones que se van a mencionar en el texto más adelante (45) y (37). Además, encontramos un único caso en el que se emplea el pronombre demostrativo *quello* (46). La *catáfora* se emplea principalmente para enfatizar la información que el emisor va a dar al receptor.

(45)

APPUNTATO Lo saprà anche lei, lo sanno tutti che oggi qui c'è stato un assalto al supermercato.¹⁶⁹ (Fo, 2008: 26)

(46)

LUIGI Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami...¹⁷⁰ (Fo, 2008: 87)

En el caso del TLO3/EN la distribución con respecto a los elementos que tienen una función catafórica es más dispar. En los TLO1/SP y TLO2/IT hay un elemento, el pronombre *lo*, que es el principal exponente de este rasgo. Sin embargo, en el TLO3/EN no existe un elemento que destaque frente al resto. El pronombre objeto *it* aparece en tres ocasiones con función catafórica (47) y (48), el pronombre interrogativo *what* en dos ocasiones (49) y (50), el pronombre indefinido *something* en otras dos (51) y (52) y el adverbio interrogativo *why* en una, sumando un total de ocho catáforas en el TLO3/EN.

(47)

TEDDY It's still there. My room. Empty. The bed's there. What are you doing?¹⁷¹ (Pinter, 1966: 21)

(48)

LENNY Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.¹⁷² (Pinter, 1966: 64)

(49)

SAM Yes. Look what he gave me. He gave me a box of cigars.¹⁷³ (Pinter, 1966: 12)

¹⁶⁹ SARGENTO Todo el mundo sabe que hoy han asaltado el supermercado del barrio. (Fo, 2011: 31)

¹⁷⁰ LUIS ¡Ese del que siempre hablas, el método democrático de nuestro gobierno! (Fo, 2011: 120-121)

¹⁷¹ TEDDY Está allí. Mi cuarto, vacío. La cama está ahí. ¿Qué haces? (Pinter, 1970: 56).

¹⁷² LENNY Bueno, Ted, diría que nos acercamos a la verdad sin tapujos, ¿no es así? A lo que se llama poner las cartas sobre la mesa. Estamos en el terreno de no ocultar nada. ¿O cómo quieres interpretarlo? Quitarle a tu hermano menor un bocadillo de queso hecho con sus propias manos, aprovechando que ha salido a hacer un trabajo, ahí no hay duda, no tiene vuelta de hoja. (Pinter, 1970: 114)

¹⁷³ SAM Sí. Mira lo que me ha dado. Una caja de puros. (Pinter, 1970: 44)

(50)

SAM You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.¹⁷⁴ (Pinter, 1966: 13)

(51)

MAX Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.¹⁷⁵ (Pinter, 1966: 75)

(52)

MAX Thanks, son. Listen. I want to tell you something. It's been wonderful to see you.¹⁷⁶ (Pinter, 1966: 79)

Teniendo en cuenta las situaciones mostradas en este epígrafe en las que se emplea la *catáfora*, entendemos que se trata de un rasgo de oralidad coloquial, lo que confirma las conclusiones de Blanco (2014) y Elvira (2002) revisadas al inicio de este apartado, y que como tal contribuye a mantener, en mayor medida en el TLO1/SP y en menor medida en los TLO2/IT y TLO3/EN, el contexto informal en el que se desarrollan estas tres obras.

– El tenor

En cuanto al tenor interpersonal, hemos hallado en el TLO1/SP un uso de la *catáfora* que no se produce en el TLO2/IT, ni en el TLO3/EN. En estos casos, el receptor desconoce la información (mensaje) que intenta transmitirle el emisor, aunque este último da por sentado que el receptor comprende dicha información (40), (41), (42), (53) y (54). Es decir, emisor y receptor no comparten la información a la que la *catáfora* hace referencia, dando lugar a cierta confusión durante el acto comunicativo.

(53)

NATALIA Sólo se las quité un par de veces... (...)
PRISCILA ¿Te refieres a las espinillas? (Sanchís Sinisterra, 2010: 26)

(54)

NATALIA Lo decía para hacerte rabiarse, pero, en realidad, sólo me dejó quitarselas un par de veces, en tantos años...

¹⁷⁴ SAM ¿Sabes lo que me dijo? Me dijo que era el mejor chófer que había conocido. El mejor. (Pinter, 197: 45)

¹⁷⁵ MAX ¿Molestia? Pero de qué hablas, ¿qué molestia? Escucha, voy a decirte una cosa. Desde que murió la pobre Lessie, ¿eh, Sam?, no hemos tenido una mujer en esta casa. Ni una. Dentro de la casa. Y voy a decirte por qué. Porque la imagen de aquella madre nos era tan querida que cualquier otra mujer la hubiera... empañado. Pero tú..., Ruth..., no sólo eres encantadora y bellísima, sino que eres como nosotros, una de nosotros. Pertenece a esta casa. (Pinter, 1970: 130)

¹⁷⁶ MAX Gracias, hijo. Escucha. Voy a decirte una cosa. Me he alegrado mucho de volver a verte. (Pinter, 1970: 137)

PRISCILA ¿Te refieres a las espinillas? (Sanchís Sinisterra, 2010: 26)

Como muestran estos fragmentos, el elemento catafórico aparece en la intervención del primer emisor, mientras que el referente es empleado por el receptor como comprobante de que ha entendido el mensaje anterior. En el caso del TLO2/IT (46) y el TLO3/EN (49) y (50) el elemento catafórico y su referente se encuentran en la misma oración y ambos son empleados por el emisor, por lo que el receptor no sufre la confusión que sufre el receptor del TLO1/SP.

Si continuamos con el estudio del tenor, en el TLO2/IT advertimos que la *catáfora* suele aparecer junto al rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras*. Observamos numerosas ocasiones en las que se emplea el pronombre *lo* como *catáfora* en posición previa al verbo y haciendo referencia al complemento directo de la oración que aparece tras el verbo (37) y (45), fenómeno italiano conocido como *dislocazione a destra*.

La cosiddetta “dislocazione a destra”, cioè la struttura del tipo *le mangio le mele*, frequente soprattutto nel parlato, in cui (apparentemente) all'esterno (“a destra”) di una frase semplice compare un gruppo nominale il cui ruolo sintattico è governato dal verbo della frase e che è “copiato” all'interno della frase da un pronome clítico, non ha goduto sinora nella linguística italiana di soverchia attenzione (Berruto, 1986: 55)¹⁷⁷.

El uso de la *catáfora* como elemento en la *dislocazione a destra* se emplea para captar la atención del receptor debido principalmente a dos motivos:

- Se cambia la estructura canónica de la oración (sujeto + verbo + completo).
- Se repite el complemento en dos ocasiones: antes del verbo (pronombre catafórico) y después del verbo (sintagma).

La alteración de la estructura oracional y la redundancia del complemento captan la atención del receptor y la dirigen a la parte de la oración que el emisor pretende destacar.

En el caso del TLO3/EN, la *catáfora* se emplea con una función bastante similar a la del TLO2/IT. El emisor emplea la *catáfora* con función fática o conativa. Es decir, trata de captar la atención del receptor mediante el uso de la *catáfora* enfatizando la información que va a desvelar a continuación, de manera similar a lo que sucedía en el

¹⁷⁷ La llamada “dislocación a derecha”, es decir, la estructura del tipo *le mangio le mele*, frecuente sobretudo en el *parlato*, en el que (apparentemente) fuera (“a la derecha”) de una frase sencilla aparece un grupo nominal cuyo papel sintáctico gobierna el verbo de la frase y lo “copia” un pronombre clítico dentro de la oración, no ha gozado hasta ahora en la linguística italiana de demasiada atención (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

TLO2/IT. Sin embargo, en el TLO3/EN no se altera la estructura oracional puesto que el pronombre catafórico y el sintagma al que hace referencia aparecen en oraciones distintas, al contrario de lo que sucede en el TLO2/IT.

Por tanto, la *catáfora* se emplea en los TLO2/IT y TLO3/EN de manera deliberada y con una finalidad fundamental: enfatizar determinada información. Es decir, no trata de evitar repeticiones (como en el caso de la *anáfora*), las genera. De esta manera, insistente y reiterativa, trata de simular el discurso oral, como si de una conversación real se tratase en la que se producen a menudo repeticiones innecesarias.

– El modo

Las *catáforas* se emplean en conversaciones orales en las que están presentes los interlocutores. El uso de este rasgo en conversaciones orales produce un efecto de espontaneidad en el discurso. Esto es algo especialmente notable en los fragmentos del TLO1/SP (40), (41), (42), (53) y (54). En este caso, las confusiones que se producen entre los interlocutores del TLO1/SP crean una sensación de improvisación propia del discurso oral.

Aunque con menor fuerza, también se produce este mismo efecto en el TLO2/IT (46) y el TLO3/EN (49) y (50). Si recordamos los fragmentos expuestos anteriormente, el emisor adelantaba la información que iba a dar mediante el uso de un pronombre. Esta anticipación en el discurso incrementa la espontaneidad, característica del discurso oral informal.

Para finalizar con el análisis de la *catáfora*, vamos a profundizar en su relación con el texto dramático. Vista la estrecha relación que guardan la *catáfora* y la *anáfora*, es indispensable retomar lo expuesto sobre este mismo aspecto en el rasgo anterior (*anáfora*). Al igual que la *anáfora* es un mecanismo que hace referencia a signos kinésicos o proxémicos (Bustos Tovar, 2001: 192), también la *catáfora* desempeña esta misma función. Por tanto, al igual que sucede entre la *anáfora* y la multidimensionalidad, también existe una relación entre la *catáfora* y la multidimensionalidad del texto dramático (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*). Si recordamos lo expuesto en la revisión de la bibliografía de esta investigación, la multidimensionalidad es una de las características del texto dramático que engloba los signos verbales y no verbales que afectan al texto dramático. Entre estos signos destacan los signos kinésicos y proxémicos, a los que la *catáfora* hace referencia en el texto

escrito, mediante el uso de elementos catafóricos (principalmente pronombres). Dichos los elementos catafóricos hacen referencia a objetos presentes en el «espacio textual» (Vilvandre de Sousa, 2000: 246-247), lo que relaciona este rasgo de oralidad con otra característica del texto dramático: la teatralidad (cfr. 2.3.5. *Teatralidad*). Como ya hemos explicado en la revisión de la bibliografía, Pavis (1983), citado por Arana (2007:80), la define como «lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral». En su estudio sobre teatralidad, Vilvandre de Sousa (2000: 246-247) desarrolla el concepto de espacio dramático-teatral, que a su vez lo divide en los de espacio textual y espacio teatral. El espacio textual es el espacio que imagina el dramaturgo y que refleja en el texto dramático a través de las acotaciones y los diálogos. El espacio teatral es el espacio que crea el director de la obra teatral. En este caso, la *catáfora* es un elemento que hace referencia a elementos del espacio textual presente en nuestros textos dramáticos, especialmente en el caso del TLO1/SP (40), (41) y (42). Además de con la propia oralidad, la multidimensionalidad y la teatralidad; consideramos que la *catáfora* guarda relación con una característica del texto dramático más: la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). La *catáfora* es un rasgo del nivel sintáctico cuya presencia en el texto dramático contribuye a mejorar la organización de la información y garantizar la cohesión del mensaje. Esto implica una mejora en la comprensión del texto dramático por parte del receptor durante su lectura, o del espectador de la obra durante la representación del texto teatral, lo que en ambos casos juega a favor de la inmediatez. Finalmente, nos encontramos de nuevo ante un rasgo de oralidad que contribuye al mantenimiento de la oralidad y la inmediatez en el texto dramático, como ya hemos visto en rasgos anteriores como la *aféresis* y *apócope* o la *contracción*, por lo que también en el caso de la *catáfora* su relación con las características del texto dramático se extiende a la representabilidad (Lapeña, 2016: 135).

7.2.2.3. Deíctico

Cuando nos referimos al rasgo *deíctico* en esta investigación es indispensable aclarar que nos hemos centrado en las referencias exofóricas (expresión lingüística que alude a una entidad o acontecimiento extralingüístico), en lugar de las referencias

endofóricas (remisión lingüística a una entidad o acción presente en el texto). Las referencias endofóricas ya han sido previamente estudiadas al tratar los rasgos *anáfora* y *catáfora*.

Las expresiones referenciales exofóricas o extratextuales pueden referirse al mundo en general o al entorno inmediato o contexto discursivo:

- si remiten al mundo en general, pueden hacer referencia al mundo real o a un mundo imaginario, es decir, a un universo posible (como lo hacen formas como *hada*). Este tipo de remisión se identifica con la función referencial o representativa del lenguaje;
- si remiten a la situación inmediata de comunicación, indican elementos al alcance de nuestros sentidos; a esta referencia al contexto extralingüístico se le denomina *deíxis*.¹⁷⁸

Tal y como se puede indicar en esta cita del *Diccionario de términos clave de ELE*, hemos identificado los *deícticos* que hacen referencia al contexto extralingüístico (situación comunicativa del discurso).

Existen diversos tipos de *deíxis*: textual o discursiva, personal, espacial y temporal. En esta investigación, hemos considerado oportuno centrarnos en las referencias deícticas espaciales (materializadas mediante adverbios de lugar y pronombres demostrativos en la gran mayoría de los casos). Esto se debe a que la *deíxis espacial* es un elemento muy relevante de la teatralidad, característica del texto dramático. Es decir, este rasgo contribuye a la determinación del «espacio dramático-teatral» (Vilvandre de Sousa, 2000: 246-47). Como ya hemos explicado en relación con el rasgo anterior (*catáfora*), el espacio textual es el espacio que imagina el dramaturgo y que refleja en el texto dramático a través de las acotaciones y las marcas espaciales presentes en los diálogos, mientras que el espacio teatral es el espacio que crea el director de la obra en la representación escénica de la misma (cfr. 2.3.5. *Teatralidad*). La *deíxis espacial* traslada al lector del texto dramático al espacio textual creado por el dramaturgo, de igual manera que durante la representación traslada al espectador al espacio teatral. Aunque los otros tipos de deícticos también cumplen funciones relevantes en el texto dramático (especialmente durante su puesta en escena), la amplísima variedad de manifestaciones que podemos hallar en los textos dramáticos nos ha llevado a centrarnos en una tipología concreta. En este caso, en la *deíxis espacial*, como ya hemos justificado.

Otra investigadora que trata la *deíxis* enmarcada en los estudios sobre oralidad es Bani (2016: 325):

¹⁷⁸ https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/referenciaexoforica.htm
Recuperado el 14 de mayo de 2019

Uno de los macrorasgos típicos de la oralidad es la presencia de un contexto extralingüístico común (Bazzanella 1994: 14). La deixis es el medio con el que se establece una relación entre la lengua y el contexto extralingüístico, ya que la interpretación de las expresiones deícticas está estrechamente vinculada con el contexto específico de la comunicación. Como indica Eguren (1999: 931), los deícticos son “una clase relativamente cerrada de unidades o expresiones lingüísticas que permiten hacer referencia a un número ilimitado de entidades del mundo”.

En su estudio, Bani (2016) explica que un contexto extralingüístico común es un macrorrasgo de oralidad y que las expresiones deícticas relacionan la lengua con dicho contexto extralingüístico. Con respecto a la *deixis espacial*, explica que esta «localiza los elementos del contexto de la enunciación y comprende los demostrativos, determinados adverbios y frases preposicionales con significado locativo, así como algunos verbos de movimiento» (Bani, 2016: 326).

En el caso de esta investigación hemos hallado un índice de frecuencia del 1,90 % (TLO1/SP), del 1,75 % (TLO2/IT) y del 2,82 % (TLO3/EN). Si comprobamos la materialización de este rasgo en los distintos TLO observamos que se corresponde con lo expuesto por Bani (2016: 326).

- En el TLO1/SP el rasgo *deíctico (espacial)* está representado casi en la totalidad de sus apariciones por los adverbios de lugar: *aquí*, *allí* o *ahí* (dependiendo de la distancia entre el emisor y la entidad a la que se hace referencia) (55), (56) y (57). En menor medida se emplean los pronombres demostrativos *esto* y *eso* para indicar la distancia existente entre el emisor y la entidad a la que hace referencia (58), (59) y (60).

(55)

PRISCILA Ya limpiaré mañana por aquí arriba... (Sanchís Sinisterra, 2010: 12)

(56)

PRISCILA Y hay mucha más luz que allí. (Sanchís Sinisterra, 2010: 22)

(57)

PRISCILA Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco. (Sanchís Sinisterra, 2010: 29)

(58)

NATALIA Mira esto y vete, si te atreves. (Sanchís Sinisterra, 2010: 28)

(59)

PRISCILA ¿Te refieres a esto? (Sanchís Sinisterra, 2010: 42)

(60)

PRISCILA ¿Quién pudo escribir esto? (Sanchís Sinisterra, 2010: 77)

- En el TLO2/IT hallamos unos resultados similares a los del TLO1/SP. Son muy frecuentes los adverbios de lugar: *lì, là, qui, qua, giù y laggiù* como *deícticos espaciales* para indicar la distancia entre el emisor y la entidad de referencia (61) y (62). En menor medida, también encontramos algunos pronombres demostrativos como *deícticos espaciales*, sobre todo el pronombre demostrativo *questo*, fragmento (63).

(61)

ANTONIA Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.¹⁷⁹ (Fo: 2008: 15)

(62)

GIOVANNI Ah, anche qui?...¹⁸⁰ (Fo, 2008: 25)

(63)

ANTONIA Si vede che nella confusione ho afferrato quello che capitava... E guarda questo!¹⁸¹ (Fo, 2008: 16)

- En el TLO3/EN, de nuevo hallamos resultados semejantes. Son muy abundantes los adverbios de lugar *here* y *there* como *deícticos espaciales* (64), (65) y (66). También se emplean, aunque en menor medida, los pronombres demostrativos (*that* y *this*) como *deícticos espaciales*, fragmentos (67) y (68). Todos ellos para indicar la distancia entre el emisor y la entidad a la que hace referencia.

(64)

MAX I'm here, too, you know. (*SAM looks at him*) I said I'm here, too. I'm sitting here.¹⁸² (Pinter, 1966: 12)

(65)

MAX Why do I keep you here? You're just an old grub.¹⁸³ (Pinter, 1966: 18)

(66)

MAX Did you know he was here?¹⁸⁴ (Pinter, 1966: 40)

(67)

RUTH That one?¹⁸⁵ (Pinter, 1966: 20)

(68)

TEDDY (*smiling*) Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there?¹⁸⁶ (Pinter, 1966: 20)

¹⁷⁹ ANTONIA Eso se arregla, aquí hay comida para un orfanato entero. Llévate lo que quieras a casa. (Fo, 2011: 15)

¹⁸⁰ JUAN ¿Aquí también? (Fo, 2011: 30)

¹⁸¹ Cómo voy a elegirlo... seguro que con tanto lío he pillado sin fijarme. (Fo, 2011: 16)

¹⁸² MAX Yo estoy aquí también. Aquí sentado. (Pinter, 1970: 44)

¹⁸³ MAX ¿Por qué te aguanto aquí? No eres más que una basura. (Pinter, 1970: 53)

¹⁸⁴ MAX ¿Sabías tú que estaba aquí? (Pinter, 1970: 81)

¹⁸⁵ RUTH ¿Ésa? (Pinter, 1970: 55)

¹⁸⁶ TEDDY (*sonriendo*) Sí, ésa. No sé si subir a ver si está. Allí, en mi cuarto. (Pinter, 1970: 55)

– El campo

En el caso del TLO1/SP, este rasgo de oralidad traslada al lector a distintos espacios del Teatro del Fantasma (planta superior, planta inferior, escenario, vestíbulo), lugar donde se desarrolla toda la obra. El teatro es un lugar muy conocido para los dos personajes de esta obra (llevan años viviendo en él), por lo que resulta muy habitual el uso de adverbios de lugar (*aquí, allí*) para referirse al Teatro del Fantasma y sus diferentes estancias.

Por su parte, el TLO2/IT resulta algo más complejo, dado que esta obra se desarrolla en lugares más diversos que el TLO1/SP (supermercado, casa de Antonia y Giovanni, la calle, etc.). Sin embargo, a pesar de estos cambios de localización, los *deícticos espaciales* se siguen empleando igualmente.

En el TLO3/EN, toda la obra se desarrolla en único lugar, la casa familiar. No obstante, y al igual que sucedía en el TLO1/SP, podemos observar distintos lugares de esta misma casa (cocina y salón principalmente) y es ahí donde los *deícticos espaciales* pretenden llevarnos.

– El tenor

Todos los personajes son emisores y receptores de mensajes que contienen *deícticos espaciales* y no parecen presentar dificultades para su comprensión. Incluso la función de estos *deícticos* es similar en los tres TLO: dar forma al espacio en el que se realiza la acción y trasladar al lector a ese espacio plasmado por el dramaturgo.

En el TLO1/SP, encontramos que los *deícticos espaciales* se emplean en oraciones con función fática o relacional, para comprobar que el canal comunicativo está abierto y el receptor puede recibir el mensaje (69), (70) y (71). Esta función es exclusiva del TLO1/SP y no está presente en los otros dos TLO.

(69)

NATALIA ¿Estás ahí, Priscila? (Sanchís Sinisterra, 2010: 33)

(70)

PRISCILA Sí, estoy aquí. (Sanchís Sinisterra, 2010: 33)

(71)

PRISCILA ¿Estás ahí, Natalia? (Sanchís Sinisterra, 2010: 37)

En el caso de los TLO2/IT y el TLO3/EN, no hemos hallado casos de *deícticos espaciales* empleados con esta finalidad. En estas obras se emplean más bien con el

objetivo de trasladar al lector al espacio textual creado por el dramaturgo con mayor facilidad. Asimismo, no se han observado dificultades en los receptores para comprender la referencia espacial del emisor del *deíctico espacial*, ni en el TLO2/IT, a pesar de los cambios de localización del TLO2/IT (supermercado, casa de Antonia y Giovanni, calle, etc.), y tampoco en el TLO3/EN donde todos los personajes, excepto Ruth, han vivido o aún viven en la casa donde se desarrolla la obra, aunque tampoco Ruth (que visita por primera vez la casa familiar) presenta ninguna dificultad notable.

– El modo

Con respecto al modo, de nuevo el TLO1/SP es el que presenta algunos aspectos más destacables. En este caso, los interlocutores emplean los *deícticos espaciales* en conversaciones, pero no se encuentran en el mismo lugar. Son abundantes las escenas en las que aparece uno de los dos personajes de esta obra (Natalia o Priscila) que trata de buscar a su compañera que se encuentra en otro lugar del Teatro del Fantasma (69), (70) y (71).

Esta es una particularidad exclusiva del TLO1/SP, en los TLO2/IT y TLO3/EN los *deícticos espaciales* se emplean en escenas en las que todos los interlocutores implicados en el acto comunicativo están presentes en escena.

Como hemos podido comprobar en los fragmentos del corpus comentados, que ejemplifican lo expuesto al comienzo de este epígrafe, el rasgo *deíctico (espacial)* representa un elemento lingüístico que permite al lector aproximarse al entorno descrito por el dramaturgo en el texto «espacio textual» o al espectador aproximarse al «espacio teatral» (Vilvandre de Sousa, 2000: 246-47) creado por el director de la obra durante la representación. Por lo tanto, se trata de un mecanismo que contribuye de manera eficaz a mantener la teatralidad del texto dramático. Esta es la característica del texto dramático con la que este rasgo guarda mayor relación.

7.2.2.4. Digresión

La *digresión*, rasgo perteneciente al nivel sintáctico, consiste en una desviación temporal del tema principal para tratar otro relacionado con él. Se puede emplear para captar la atención del receptor hacia el nuevo tema que se está planteando, así como

para potenciar la sensación de espontaneidad durante la conversación. Esta segunda función de la *digresión* contribuye a mantener la espontaneidad y naturalidad del discurso oral, generando una sensación de ausencia de planificación en el mismo y, por tanto, simulando un falso efecto de improvisación.

Sobre este efecto de improvisación, Miró (2012) explica en su estudio sobre la plasmación de la oralidad en las novelas de Javier Marías lo siguiente:

Son las reflexiones y las digresiones las que permiten la aparición de la excusa perfecta que es el argumento. Porque el narrador, que tiene siempre mucho de escritor, transforma sus pensamientos en un discurso de aparente oralidad, y vertebrada con él el conjunto de la novela (Miro, 2012: 154).

Miró (2012) considera la *digresión* como un mecanismo para narrar la trama del texto de una manera natural. De esta forma, los pensamientos plasmados en la *digresión* simulan la oralidad en el texto. Este efecto natural, improvisado y de falta de planificación se observa en nuestro corpus, como mostraremos en algunos fragmentos más adelante.

Otros estudios que mencionan la *digresión* como rasgo típico del discurso oral informal son los de Chaume (2001) y Marcone (1997). Chaume (2001) se centra en la traducción audiovisual y menciona la propuesta de la Comissió de Normalització Lingüística para la traducción de documentales. En esta propuesta se especifica que se debe evitar el uso de la *digresión* en la traducción de documentales al tratarse de un rasgo que potencia la espontaneidad del discurso.

Además de aconsejar un orden gramatical canónico y un uso correcto y abundante de conectores para los documentales, su propuesta postula un modo del discurso claramente no espontáneo, es decir, sin digresiones ni redundancias como ciertas marcas características del registro oral: dubitaciones, hipérbatos, anacolutos, etc. (Chaume, 2001: 84).

En el caso de los documentales se trata de evitar este efecto de improvisación. No obstante, lo que nos resulta interesante de esta cita es la confirmación de Chaume (2001) sobre la *digresión* y su uso como potenciador de la espontaneidad del discurso.

Por su parte, Marcone (1997: 240), en su estudio sobre la plasmación de la oralidad en el texto escrito, también menciona la *digresión* como una característica prototípica de la oralidad: «me refiero a la introducción de características lingüísticas y discursivas asociadas con un “estilo oral” tales como redundancias, onomatopeyas, abrupciones, interjecciones y digresiones».

Con respecto a nuestro corpus, el índice de frecuencia del rasgo *digresión* se encuentra en el grupo con un índice de frecuencia bajo para los tres TLO. El TLO1/SP cuenta con un índice de frecuencia del 0,27 %, el TLO2/IT con un 0,02 % y el TLO3/EN con un 0,33 %. En el caso del TLO2/IT (0,02 %) existe un único caso de *digresión*, por lo que en el análisis del registro nos vamos a centrar principalmente en los TLO1/SP (0,27 %) con diez casos y en el TLO3/EN (0,33 %) con once casos.

A continuación, vamos a realizar el análisis de este rasgo de oralidad en nuestros tres TLO.

– El campo

Con respecto al factor del campo, las *digresiones* halladas en el TLO1/SP son en su mayoría breves comentarios entre Priscila y Natalia que se desarrollan en escenas en las que ambas están presentes en distintos lugares del Teatro del Fantasma. Estas *digresiones* nacen como respuesta a una palabra que supone un estímulo en la mente del personaje que emite la *digresión* (72) y (73).

(72)

NATALIA El caso es que huele como si hubiera estado ayer.

PRISCILA ¿Ayer no fue miércoles?

NATALIA Más o menos.

PRISCILA ¿Y no tenía que haber venido don Nazario? (Sanchís Sinisterra, 2010: 13)

(73)

PRISCILA Bueno: y la que carga con las deudas, claro... Y hablando de deudas, aprovecho para convocar reunión del Consejo de Administración. (Sanchís Sinisterra, 2010: 15)

En el fragmento (72) podemos observar como la palabra *ayer*, que pronuncia Natalia, evoca en la mente de Priscila que don Nazario debería haber ido a visitarlas ayer. Esto da lugar a un comentario (*digresión*) que rompe la línea discursiva principal. Del mismo modo, en el fragmento (73) la palabra *deudas* genera el mismo efecto en Natalia, que tiene pendiente convocar una reunión para hablar del estado financiero del teatro.

Únicamente hemos hallado un caso que difiere de este patrón (74), cuando Priscila emplea la *digresión* en un monólogo en el que solo aparece ella en escena y hace una reflexión sobre su difunto marido Néstor.

(74)

PRISCILA ¡Mira qué guapo está Nestor aquí! Fuenteovejuna... ¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?... ¡Natalia! ¿Quieres venir de una vez?... Y eso que las medias le sentaban fatal. Moradas, ¿no? Qué horror... Pues anda, que el pañuelito en la

cabeza... Claro: el pobre, con tal de taparse la calva... A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morirse: no hubiera sabido envejecer... Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba... Bueno, no me refiero a la fachada... Míralo: un abedul. Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además... Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas... (Sanchís Sinisterra, 2010: 22)

En lo que respecta al factor campo, el TLO2/IT cuenta con un solo caso de *digresión* (75), en el que son Luigi y Giovanni los que mantienen una conversación en la casa de este último, mientras esconden una mercancía que han robado de un camión accidentado en la carretera. Luigi le pregunta a Giovanni sobre el *efecto yoga*, concepto que ha salido a relucir en su conversación.

(75)

LUIGI Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!

GIOVANNI Per forza, se guardi con la testa in giù... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...

LUIGI Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell'effetto yoga che dicevi?

GIOVANNI Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...

LUIGI Adesso immaginano di avere anche le industrie, le automobili?

GIOVANNI No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati piú preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...

LUIGI E gli è andata via la fame?

GIOVANNI No, no quella ce l'hanno ancora. E c'hanno pure la bomba atomica! Dài che ci siamo spingi.

LUIGI Sai che dopo che mi sono messo a testa in giù m'è venuta anche a me la suggestione?

GIOVANNI Eh, me l'hai detto.

LUIGI No, no, un'altra... m'è sembrato di vedere il brigadiere dentro l'armadio.¹⁸⁷ (Fo, 2008: 79)

Como podemos observar en esta única *digresión* presente en el TLO2/IT, existe una diferencia con respecto a las halladas en el TLO1/SP. En el TLO1/SP las *digresiones* parecían surgir de forma más espontánea y natural, es decir, a raíz de una palabra que parecía traer a la mente del personaje la digresión en cuestión. Por el contrario, en el TLO2/IT es Luigi quien pregunta expresamente por el *efecto yoga* a Giovanni y este último de desvío del tema principal de la conversación para explicarle a qué se refiere con esa expresión.

¹⁸⁷ LUIS Qué van a estar, mira, de tanto empujar se salen por el otro lado... (Se inclina a mirar bajo la cama) ¡Pero cuánta cosa! Dentro del ataúd no parecía tanto... ¡ahora parece el doble!

JUAN Es una ilusión óptica de cuando miras cabeza abajo... con los ojos del revés...

LUIS ¿Ah, sí? No se me había ocurrido?

JUAN Prueba a mirar así también la paga... ¡la verás redoblada! Venga, ayúdame a levantar el ataúd.

LUIS Sabes que me ha parecido ver al agente en el armario... (Fo, 2011: 107)

Como ya hemos mencionado anteriormente, el TLO3/EN guarda una mayor similitud con el TLO1/SP en cuanto al índice de frecuencia. En este texto, hay cinco *digresiones* bastante largas en las que el personaje de Lenny relata anécdotas sobre su vida (76) y (77).

(76)

LENNY Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?¹⁸⁸ (Pinter, 1966: 30)

(77)

LENNY I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?¹⁸⁹ (Pinter, 1966: 32)

¹⁸⁸ LENNY ¿En mi querida Venecia? ¡Qué curioso! Siempre he pensado que, si hubiera sido soldado en la guerra — digamos en la campaña de Italia —, habría estado en Venecia. Siempre he tenido esa sensación. La cosa es que era demasiado joven para hacer la guerra, era un niño; pero, de no haber sido por eso, estoy seguro de que hubiera estado en Venecia. Sí, con mi batallón. ¿Le importa que le coja la mano? (Pinter, 197: 69)

¹⁸⁹ LENNY Quiero decir que soy muy sensible a la atmósfera, pero de pronto me desensibilizo, a ver si me comprende, cuando veo que la gente intenta abusar. Por ejemplo, en las últimas Navidades decidí colaborar con el Ayuntamiento en juntar la nieve, porque había caído mucha. No es que necesitara hacerlo — económicamente —, sino que me dio por ahí. Me atraía pensar en el frío seco de la mañana, y tuve razón. Conque me puse mis botas, y ahí estaba en una esquina, a las cinco y media, esperando que viniera un camión a llevarnos al área que nos correspondía. ¡No helaba ni nada! Bueno, llegó el camión, subí delante y allá nos fuimos en la noche, con los faros todavía encendidos. Llegamos y nos dieron los picos y las palas y empezamos a entendérnoslas con la nieve mucho antes del amanecer. Bueno, pues aquella mañana, mientras tomaba una taza de té en un bar del barrio, me viene una señora anciana a pedirme que le echara una mano para mover un fogón que quería trasladar a otro cuarto. Como yo estaba

Estas largas divagaciones nos llevan a conocer mejor a este personaje, de igual manera que sucedía en la *digresión* en forma de monólogo emitida por Priscila en el TLO1/SP en la que nos relataba detalles sobre Néstor. En los fragmentos (76) y (77), Lenny habla con su cuñada Ruth, a la que acaba de conocer, mientras el resto de personajes duerme en el piso de arriba. Lenny emplea estas *digresiones* como un mecanismo para mostrarse ante su cuñada como un hombre fuerte y violento.

Las otras seis *digresiones* encontradas en este TLO son similares a las que hemos hallado en el TLO1/SP, esto es, breves comentarios que surgen de manera espontánea durante la conversación que mantienen los personajes (78).

(78)

TEDDY It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. There's lots of insects there. *Pause*. And there's lots of insects there.

Silence.

She is still.

MAX *stands*.

MAX Well, it's time to go to the gym. Time for your workout, Joey.¹⁹⁰ (Pinter, 1966: 53)

En este fragmento (78), Teddy está contando a su familia cómo es el lugar en el que vive con su esposa e hijos en EE.UU. y su padre, Max, le recuerda a su hijo menor, Joey, que es su hora de ir a entrenar al gimnasio. En este caso no hay una palabra que le recuerde a Max que Joey debe irse al gimnasio. No obstante, se pone de pie y de esa forma interrumpe a Teddy y acaba con su explicación, logrando una sensación de improvisación y espontaneidad en la escena.

– El tenor

Con respecto al tenor interpersonal, en el TLO1/SP Priscila es el personaje que más emplea este rasgo. De las diez *digresiones* que aparecen en la obra, dos las emite Natalia y ocho Priscila. Las *digresiones* de Priscila son generalmente más imprevisibles

de buenas, me fui con ella tomando del tiempo que nos habían dado de descanso. Vivía allí mismo, al fondo de la calle. Pero la cosa es que, cuando llegué, no podía con el fogón, que era de hierro y pesaba lo menos media tonelada, y la señora pretendía que lo había metido ahí su cuñado solo, que sería un hijo de... su madre. Conque ahí me tiene a mí luchando con el fogón, a riesgo de herniarme, y la señora sin mover un dedo y diciendo «hala, hala». Hasta que me hartó y la dejé. Lo mejor es que se meta el fogón donde la quepa. Y en todo caso es un trasto viejo y es mejor que afloje la mosca y se compre una cocina decente. Tentado estuve de darle una de cuello vuelto, pero como lo de la nieve me había puesto de buen talante, le di así con el codo y me largué. Perdona, ¿le molesta ese cenicero? (Pinter, 1970: 72)

¹⁹⁰ TEDDY Es todo roca y arena. Se pierde..., a lo lejos..., hacia cualquier parte donde mires. Hay muchos insectos. *Pausa*. Hay muchos insectos.

Silencio. Ella está quieta. MAX se pone de pie.

MAX Bueno, es la hora de ir al gimnasio. Es la hora de tu entrenamiento, Joey. (Pinter, 1970: 101)

y no guardan especial relación con lo que ambas están hablando (79), por lo que Natalia a menudo se confunde y no logra entender a qué se está refiriendo Priscila.

(79)

PRISCILA Y otra cosa: que una obra así, entonces, era... como una bomba.

NATALIA ¿Una bomba? ¿Por qué?

PRISCILA ¿No te duele la espalda?

NATALIA ¿Qué espalda? Ni me la siento... (Sanchís Sinisterra, 2010: 77)

Natalia es más cuidadosa en el empleo de este rasgo y sus dos *digresiones* comienzan con la locución *por cierto* (80) y (81). El uso de esta locución prepara al receptor de la *digresión*, en este caso Priscila, para recibir información que, aunque guarda cierta vinculación con el tema principal que se está tratando en la conversación, no está directamente relacionado.

(80)

NATALIA Porque, lo que es Marx, yo juraría que no.

PRISCILA A mí también me extrañaría. Él tenía otros vuelos...

NATALIA Por cierto, ahora que lo nombras... (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

(81)

NATALIA Seguro que hay un método más natural, menos violento...

PRISCILA Seguro: la dialéctica.

NATALIA Por cierto: ¿lo has leído o no lo has leído?

PRISCILA ¿A qué te refieres?

NATALIA Al Capital. (Sanchís Sinisterra, 2010: 21)

En el TLO3/EN, todos los personajes emiten al menos una *digresión*, excepto Joey y Ruth. El personaje que, con diferencia, mayor número de *digresiones* emplea es Lenny (6 *digresiones*), además de ser las más largas. Lenny relata largas anécdotas sobre su vida a su cuñada Ruth (82), como ya habíamos mostrado al tratar el campo.

(82)

LENNY One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the

Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.¹⁹¹ (Pinter, 1966: 30)

Al igual que en las *digresiones* comentadas al estudiar el campo, Lenny se muestra como un hombre cruel. Se produce una jerarquización entre los interlocutores, siendo Lenny el interlocutor principal. Es el que mayor número de *digresiones* emite y más largas, mientras el resto le escuchan. Además, las anécdotas relatadas en las *digresiones* lo muestran como hombre violento, lo que fomenta su posición de líder frente a los demás, rol que se disputa a menudo con su padre y, en menor medida, con su hermano Teddy.

El resto de *digresiones* emitidas por los demás personajes son nuevamente breves y consisten en simples comentarios (83) y (84), al igual que sucedía en el TLO1/SP.

(83)

MAX Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe. I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta.¹⁹² (Pinter, 1966: 46)

(84)

SAM You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you. *Pause.* Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead?¹⁹³ (Pinter, 1966: 18)

¹⁹¹ LENNY Una noche, no hace mucho, una noche en los muelles, estaba yo bajo un arco, mirando todo el jaleo del puerto, cuando cierta señora se acercó a mí para hacerme cierta proposición. Esa señora me había estado buscando durante muchos días y me había perdido la pista. Pero la cosa es que dio conmigo, y al encontrarme me hizo esa proposición. Bueno, la proposición no tenía nada de particular, y, normalmente, yo la hubiera suscrito. Quiero decir que la hubiera aceptado en circunstancias normales. Pero el caso es que estaba sifilítica perdida. Así que la rechacé. Pues la señora empezó a tomarse libertades conmigo allí, bajo el arco; libertades que, en esas circunstancias, yo no podía tolerar, así que le di un golpe. En ese momento pensé acabar con ella, ¿comprende? Pensé matarla, y, tal como están los crímenes, era lo más sencillo. Su chófer, que me había localizado, se había ido a beber a una taberna, o sea que la señora y yo estábamos solos bajo aquel arco; las gentes del puerto, lejos, sin novedad en el frente, y nosotros dos solos, de pie bajo aquel arco; bueno, ella estaba de bruces después del golpe que le había dado. Resumiendo: todo estaba a mi favor para matarla. No había que preocuparse del chófer; el chófer no hubiera hablado; era un viejo amigo de la familia. Pero... al fin pensé... ¡Bah! Para qué meterse en esas complicaciones, ya sabe, hacer desaparecer el cuerpo y todo eso y pasar por esa tensión. Conque le di otro en la cara, dos o tres más con el pie, y lo dejé en eso. (Pinter, 1970: 70)

¹⁹² MAX Después bajé aquí y puse a Lessy de pie sobre un puf. Por cierto, ¿qué se ha hecho de ese puf? No lo he visto hace años. La puse de pie en el puf y le dije: Lessy, me parece que nuestro barco va a llegar a buen puerto. Te voy a regalar un vestido de seda azul todo bordado de perlas, y, para diario, unos pantalones con flores de color malva. (Pinter, 1970: 91)

¹⁹³ SAM Tú no te hubieras fiado de los otros hermanos. Como no te hubieras fiado de Mac, ¿verdad? Pero de mí sí te fiabas. Quiero recordártelo. *Pausa.* El viejo Mac murió hace unos años. ¿No? ¿Se ha muerto? (Pinter, 1970: 53)

En el fragmento (83), Max le habla a Ruth sobre su difunta esposa y menciona un puf. Al mencionarlo, recuerda que no lo ha visto desde hace tiempo y pregunta dónde se encuentra. En el fragmento (84) es Sam quien recuerda a un viejo amigo de la familia (Mac) y pregunta a su hermano si está muerto, como el propio Sam piensa. En ambos casos encontramos palabras clave (puf o Mac), como sucedía en el TLO1/SP, que recuerdan a los personajes distintos elementos o personas que dan lugar a la *digresión*.

– El modo

En todas las *digresiones* halladas en los tres TLO están presentes el emisor y receptor o receptores, excepto el caso del monólogo de Priscila en el TLO1/SP (74). Las *digresiones* que hemos estudiado generan una sensación de improvisación, especialmente en el caso de las más breves (72), lo que fomenta la espontaneidad y, por tanto, la oralidad fingida informal del texto, como explicaba Miró (2012) al inicio de este epígrafe. En el caso de las *digresiones* más largas, se emplean como un elemento que permite conocer a los personajes con mayor profundidad, de manera que no cumplen la función explicada por Miró (2012), es decir, no son mecanismos empleados para relatar la trama de la obra de una manera natural y espontánea, sino que se emplean para conocer anécdotas sobre las vidas de los personajes y, por tanto, tener mayor conocimiento de los mismos.

Para finalizar con el análisis cualitativo de este rasgo de oralidad vamos a profundizar en su relación con el texto dramático. No hemos hallado una relación directa entre la *digresión* y otras características del texto dramático que no sean la propia oralidad. Esto se debe principalmente a que la *digresión* es un claro exponente de la oralidad fingida y es con esta característica con la que guarda una estrecha relación.

La *digresión* es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos prototípicos de la oralidad fingida, como defienden los estudios de Miró (2012), Chaume (2001) y Marcone (1997) mencionados arriba. Basándonos en los datos obtenidos en el análisis de nuestro corpus, y validando la información de los estudios revisados, podemos afirmar que la *digresión* es un rasgo típico del discurso oral y que se emplea para generar un efecto de espontaneidad en el discurso. La naturalidad y ausencia de planificación en el discurso simulan un efecto de improvisación en el personaje que emplea la *digresión*. Este personaje parece hablarnos como si las palabras surgieran de su mente en el preciso

momento en que leemos el texto dramático o escuchamos el texto teatral, tal y como hemos mostrado en los fragmentos extraídos de nuestro corpus.

Como explica Brumme (2008) (cfr. 3.2. *La oralidad en los textos dramáticos*), la oralidad plasmada en el texto dramático es recreada por el autor a través de ciertos mecanismos mediante los que otorga verosimilitud a los hechos que narra y concede la palabra a los personajes que intervienen y esta es exactamente la función que cumple la *digresión* en los textos dramáticos que conforman nuestro corpus.

7.2.2.5. Enunciado incompleto o suspendido

Pasamos al análisis del *enunciado incompleto o suspendido*, es decir, aquel enunciado al que parece faltarle una parte que a menudo vemos representada mediante puntos suspensivos. D'ors (2001) describe este fenómeno con las siguientes palabras:

Por ello, decidí acotar el tema y centrarme aquí en un tipo específico de enunciados, en concreto aquellos que aparentemente quedan incompletos y cuyo segmento elidido se refleja en la escritura por medio de ese signo gráfico tan polivalente que son los puntos suspensivos. En la mayor parte de los casos, lo omitido, lo no dicho, es en realidad un dicho a medias –entredicho–, más eficaz quizás que lo propiamente dicho. Creo que se pueden atribuir a los puntos suspensivos la elocuencia y valor comunicativo que otros atribuyen a los silencios (D'ors, 2001: 172).

En el *enunciado incompleto o suspendido* resulta más relevante lo no dicho que lo expresado, como explica D'ors (2001). La parte omitida o parte sobreentendida es un elemento crucial en el mensaje que el emisor pretende transmitir. La omisión deliberada de una determinada parte del enunciado puede conllevar numerosas y variadas implicaciones pragmáticas (ironía, mandato, desagrado, apoyo, desaprobación o reproche, etc.). Este equilibrio entre lo que se dice en el enunciado y la parte que se omite es un fenómeno al que cualquier interlocutor está más o menos habituado en el uso cotidiano del lenguaje, especialmente en la comunicación oral informal. El segmento omitido y representado por los puntos suspensivos supone una variación en la entonación del enunciado, elemento suprasegmental característico del discurso oral. Sobre este aspecto también se pronuncia D'ors (2001: 173):

Los puntos suspensivos serían el correlato gráfico de un rasgo del discurso oral que es la entonación. También a este nivel hay que hablar de polivalencia, ya que un mismo signo gráfico representa

esquemas entonativos diversos, que dependerán principalmente de la modalidad enunciativa (interrogativa, declarativa, expresiva, etc.).

Teniendo en cuenta la polivalencia de los puntos suspensivos que menciona D'ors (2001), resulta interesante detenernos en las funciones de los puntos suspensivos que recoge el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005, lema «puntos suspensivos»). Los *enunciados incompletos o suspendidos* de nuestro corpus se corresponden principalmente con las funciones b), d), e) y g).

- a) Para indicar la existencia en el discurso de una pausa transitoria que expresa duda, temor, vacilación o suspense.
- b) Para señalar la interrupción voluntaria de un discurso cuyo final se da por conocido o sobrentendido por el interlocutor. Es especialmente frecuente este uso cuando se reproduce un refrán o un fragmento literario de sobra conocido.
- c) Para evitar repetir la cita completa del título largo de una obra que debe volver a mencionarse.
- d) Para insinuar, evitando su reproducción, expresiones o palabras malsonantes o inconvenientes. A veces se colocan tras la letra inicial del término que se insinúa.
- e) Cuando, por cualquier otro motivo, se desea dejar el enunciado incompleto y en suspenso.
- f) Sin valor de interrupción del discurso, sino con intención enfática o expresiva, para alargar entonativamente un texto.
- g) Al final de enumeraciones abiertas o incompletas, con el mismo valor que la palabra etcétera o su abreviatura. Debe evitarse, por redundante, la aparición conjunta de ambos elementos.
- h) Entre corchetes [...] o entre paréntesis, los puntos suspensivos indican la supresión de una palabra o un fragmento en una cita textual.

En nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia de *enunciados incompletos o suspendidos* que asciende al 2,87 % (106 casos) para el TLO1/SP, 0,24 % (12 casos) para el TLO2/IT y 0,27 % (9 casos) para el TLO3/EN. Observamos que los valores para los TLO2/IT y TLO3/EN son bastante similares y en ambos textos los *enunciados incompletos o suspendidos* se sitúan en el grupo índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %). Sin embargo, en el caso del TLO1/SP este rasgo se sitúa en el grupo índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %).

– El campo

El TLO1/SP es el que cuenta con un mayor número de *enunciados incompletos o suspendidos*. En este texto Natalia y Priscila emplean numerosos *enunciados incompletos o suspendidos* en el Teatro del Fantasma. Estos enunciados se cuelan en sus conversaciones sobre cuestiones cotidianas, pero también hemos hallado un buen número de estos enunciados en conversaciones de temática política (85), (86), (87), (88), (89) y (90).

(85)

PRISCILA (*Sarcástica.*) Se trataba de provocar, ¿no? De hacer evidentes las contradicciones del sistema y obligar al poder a mostrar su cara represiva con... (Sanchís Sinisterra, 2010: 25)

(86)

NATALIA Te estoy preguntando desde cuándo has decidido que fue un accidente lo que... (Sanchís Sinisterra, 2010: 31)

(87)

NATALIA (*Súbitamente con tono de arenga.*) ¡En un día como hoy del año 1886, la clase obrera dio un paso de gigante hacia la emancipación de...! (Sanchís Sinisterra, 2010: 40)

(88)

NATALIA Y los de la Policía Secreta allí, a veinte metros, disimulando, pero con una cara de... (Sanchís Sinisterra, 2010: 53)

(89)

NATALIA (*Vuelve a indignarse.*) ¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...! (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)

(90)

NATALIA No podía ser. Al autor se la hubieran hecho pagar con... (Sanchís Sinisterra, 2010: 78)

En los fragmentos que presentan cierta carga política, el emisor del *enunciado incompleto o suspendido* parece recordar repentinamente que el mensaje que está transmitiendo trasgrede la ley y no se atreve a terminar el enunciado por temor a posibles represalias.

En el TLO2/IT, el número de *enunciados incompletos* es muy inferior al TLO1/SP. En este caso se trata de algunos enunciados que surgen en conversaciones informales entre distintos personajes, aunque no se centran en ninguna temática específica (91) y (92).

(91)

GIOVANNI Ma di quanti mesi è? Domenica scorsa l'ho vista e non mi pareva...¹⁹⁴ (Fo, 2008: 18)

(92)

GIOVANNI Come, quali? Non mi dirai che sei già rimasta senza...¹⁹⁵ (Fo, 2008: 24)

En estos fragmentos el personaje de Giovanni omite parte de la oración. En el (91) omite la palabra *incinta*. En esta escena Giovanni habla con su mujer sobre el aumento de peso de Margherita (aunque realmente se trata de las bolsas de comida robada que lleva escondidas bajo la ropa) y Antonia le recrimina su falta de conocimiento sobre el embarazo de la mujer para que no siga incomodándola con sus preguntas al respecto. En

¹⁹⁴ JUAN Pero ¿de cuántos meses está? El domingo la vi y no me pareció... (Fo, 2011: 19)

¹⁹⁵ JUAN No me digas que ya no te quedan... (Fo, 2011: 29)

(92) Giovanni omite la palabra *euro* puesto que ya la ha mencionado en la oración anterior y su esposa puede sobreentender esta información sin necesidad de decirlo explícitamente.

En lo que respecta al factor campo en el TLO3/EN, también este texto (igual que el TLO2/IT) presenta un número bastante inferior de *enunciados incompletos o suspendidos* con respecto al TLO1/SP. En el TLO3/EN gran parte de los *enunciados incompletos o suspendidos* que hemos detectado se emplean para referirse a la profesión de Ruth en el pasado (prostituta) y a la que parece que volverá en el futuro. Esto parece un tabú que ningún personaje quiere mencionar expresamente en el texto, incluso la propia Ruth en una ocasión afirma haber trabajado como modelo fotográfica, aunque parece emplearlo como un eufemismo para prostituta. Los personajes se sienten incómodos ante esta temática y a menudo emplean *enunciados incompletos o suspendidos* para expresar esta evidencia sin hacerlo de manera explícita (93) y (94).

(93)

RUTH I was...

MAX What? (*Pause*) What she say? (*They all look at her.*)

RUTH I was... different... when I meet Teddy... first. ¹⁹⁶ (Pinter, 1966: 50)

(94)

MAX Does she realize that? *Pause.* Lenny, do you think she understands... ¹⁹⁷ (Pinter, 1966: 81)

En el fragmento (93) es la propia Ruth la que trata de explicar a su suegro, Max, cuál era su profesión antes de conocer a su marido. Finalmente, Ruth opta por decirle que era diferente y no especifica más. En el fragmento (94) Max le pregunta a su hijo Lenny si Ruth ha entendido realmente a qué se va a dedicar cuando se quede a vivir con ellos en Londres y su marido vuelva a EE. UU. Como podemos observar, en ninguno de estos fragmentos se indica expresamente el trabajo de Ruth, aunque mediante el uso de *enunciados incompletos o suspendidos* seguido de los puntos suspensivos se sobreentiende que se refieren a la prostitución.

– El tenor

Con respecto al tenor del TLO1/SP, tanto Natalia como Priscila son emisoras y receptoras de este rasgo de oralidad, esto es, ambas emplean los *enunciados incompletos o suspendidos*. En este texto observamos que el emisor emplea este rasgo materializado

¹⁹⁶ RUTH Yo era...

MAX ¿Qué? (*Pausa.*) ¿Qué ha dicho? (*Todos la miran.*)

RUTH Yo era... diferente... antes de..., antes de conocer a Teddy. (Pinter, 1970: 96)

¹⁹⁷ MAX ¿Lo ha comprendido? *Pausa.* Lenny, ¿tú crees que ha comprendido? (Pinter, 1970: 139)

a través de los puntos suspensivos y que se corresponden con las distintas funciones que habíamos mencionado al inicio de este epígrafe (RAE)¹⁹⁸. Hemos hallado principalmente:

- Para señalar la interrupción voluntaria de un discurso cuyo final se da por conocido o sobrentendido por el interlocutor. Es especialmente frecuente este uso cuando se reproduce un refrán o un fragmento literario de sobra conocido (95) y (96).

(95)

PRISCILA (*Sarcástica, mientras lee.*) Son los celos, que me nublan la... (Sanchís Sinisterra, 2010: 28)

(96)

NATALIA Cuando el río suena... (Sanchís Sinisterra, 2010: 29)

- Para insinuar, evitando su reproducción, expresiones o palabras malsonantes o inconvenientes. A veces se colocan tras la letra inicial del término que se insinúa (97).

(97)

PRISCILA Soy la viuda de Néstor Coposo, ¿comprendes? Mientras que tú...
NATALIA Priscila, por favor... (Sanchís Sinisterra, 2010: 34)

En (97) Priscila evita decir la palabra amante para referirse a Natalia como la amante de su marido.

- Cuando, por cualquier otro motivo, se desea dejar el enunciado incompleto y en suspenso (98) y (99).

(98)

PRISCILA Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan... (Sanchís Sinisterra, 2010: 56)

(99)

NATALIA Pues soy más joven que tú, o sea que... (Sanchís Sinisterra, 2010: 27)

En (98) Priscila deja en suspenso la descripción que hace de Don Nazario que completa Natalia en la siguiente oración con la palabra optimista, claramente con tono irónico. En el fragmento (99) Natalia emplea este enunciado

¹⁹⁸ <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=c5GublCDAD6kWvCUUy> Recuperado el 5 de julio de 2019

incompleto o suspendido para expresar que Priscila es mayor que ella pero sin decirlo de manera explícita.

En el tenor del TLO2/IT, podemos observar que Giovanni es el principal emisor de este rasgo ya que cumple esta función en 7 de los 12 casos hallados. Los 5 casos restantes están repartidos entre Antonia, Appuntato y Luigi.

Entre los casos de *enunciados incompletos o suspendidos* hallados en este TLO, encontramos un caso en el que los puntos suspensivos cumplen otra de las funciones descritas en el *Diccionario panhispánico de dudas*. En este caso la de situarse al final de una enumeración que está incompleta (100). El resto de casos se corresponden con la función ya descrita que persigue dejar una oración incompleta o en suspenso para insinuar cierta información que se presupone.

(100)

ANTONIA ... indivia, ricciolina... anche un cavolo!¹⁹⁹ (Fo, 2008: 67)

Para finalizar con el tenor del TLO3/EN, cabe mencionar que los personajes de Lenny y Sam son los únicos que no emplean el rasgo *enunciado incompleto o suspendido*. Se trata de algo que cabe esperar del personaje de Lenny, representado como un hombre fuerte, cruel y violento. Lenny no necesita emplear *enunciados incompletos o suspendidos* que insinúen lo que pretende decir, él lo dice, aunque sea desagradable de oír. En el caso de Sam se trata de un personaje secundario, al igual que el hijo menor (Joey), que no hace más de dos o tres apariciones a lo largo de la obra. Los casos de *enunciados incompletos* detectados en este TLO, se corresponden con la función de los puntos suspensivos anteriormente descrita y común a los tres TLO, esto es, «cuando, por cualquier otro motivo, se desea dejar el enunciado incompleto y en suspenso» (RAE) (101). Este motivo suele ser la ironía o porque la parte omitida se considera inconveniente por parte del emisor.

(101)

JOEY Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...

LENNY The Alfa.

JOEY And er... bowling down the road...

LENNY Up near the Scrubs.

JOEY Yes, up over by the Scrubs...²⁰⁰ (Pinter, 1966: 67)

¹⁹⁹ ANTONIA ...escarola, endibias... ¡y también una coliflor! (Fo, 2011: 90)

²⁰⁰ JOEY ¡Ah! ¿Ésa?... Sí... Íbamos en el coche de Lenny, la otra noche..., la semana pasada...

LENNY En el Alfa.

JOEY Sí..., bajábamos por... por...

– El modo

En el caso de los *enunciados incompletos o suspendidos*, rasgo prototípico del discurso oral, en todos los textos y todos los casos están presentes emisor y receptor en el mismo lugar y transmiten este rasgo de manera dialogada. En los casos hallados en nuestro corpus hemos comprobado que, a pesar de la omisión de una parte de la oración, el receptor no presenta ninguna dificultad para entender la referencia del emisor. Esto se debe a que, como explica D'ors (2001) según lo visto al inicio de este epígrafe, este es un rasgo muy común en la comunicación oral, al que cualquier interlocutor está acostumbrado. El uso de este rasgo genera un efecto de improvisación y espontaneidad en el discurso, ya que el emisor parece evitar una parte del enunciado que no quiere decir, dando así la sensación de que su intervención no está planificada. Esto simula lo que ocurre especialmente en la comunicación oral informal, cuando el emisor no tiene tiempo de retroceder y reformular el enunciado que ya ha comenzado, por lo que lo deja incompleto. Este mismo efecto es el que se produce en los textos de nuestro corpus.

Para finalizar con el análisis de este rasgo de oralidad, vamos a detenernos en la relación existente entre el *enunciado incompleto o suspendido* y el texto dramático. Este rasgo favorece la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) del texto dramático. Como ya hemos explicado en la revisión de la bibliografía, la representación teatral, entendida como el momento en el que se escenifica el texto teatral, es única e irrepetible (Lapeña, 2014: 153). El uso del rasgo *enunciado incompleto o suspendido*, tanto en el texto dramático, como en durante la representación teatral, genera en el lector/espectador una sensación de fugacidad. Es decir, el receptor percibe ese enunciado como una creación del emisor de ese preciso momento, espontánea. Esta instantaneidad se ve apoyada por el hecho de que el enunciado sea incompleto, es decir, porque el emisor no haya sido capaz de terminar su mensaje por algún motivo. Finalmente, debemos recordar que, al favorecer la oralidad (por defecto presente en todos los rasgos) y la inmediatez del texto dramático, este rasgo también queda relacionado con la representabilidad (Lapeña 2016: 135).

LENNY Cerca de la estación.

JOEY Sí. Cerca de la estación. (Pinter, 1970: 117-118)

7.2.2.6. Extensión oracional breve

El rasgo *extensión oracional breve*, perteneciente al nivel sintáctico, se incluye en el estudio de Cebrián Alberola (2011) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*). «En el texto dramático, los periodos oracionales tienden a ser más cortos respecto a otros géneros narrativos, invitando al lector a realizar las respiraciones y pausas y favoreciendo las cualidades rítmicas del texto» (Cebrián Alberola, 2011: 608). Esta autora contempla la *extensión oracional breve* como rasgo de oralidad típico de los textos dramáticos ya que esta favorece el ritmo del texto. Considera que las *oraciones breves* facilitan la distribución de los acentos, patrones melódicos y pausas de los enunciados que conforman el texto dramático. Otros autores que consideran las *oraciones breves* como rasgo de oralidad son Pérez, (2013), Blanco (2014) y Giner (2015).

Pérez (2013: 37) destaca, entre otros rasgos, el empleo de las *oraciones breves* como un modo de potenciar la espontaneidad en el discurso oral: «Sencillez en la construcción de las oraciones: falta de sintaxis elaborada (dominio de coordinación y yuxtaposición, oraciones breves, voz activa)». El autor defiende que la espontaneidad en el discurso oral se construye simulando falta de planificación en el discurso. Esto se consigue evitando las oraciones largas y subordinadas y empleando *oraciones breves* con tendencia a la coordinación y la yuxtaposición (Pérez 2013: 41).

Blanco (2014), por su parte, analiza las marcas de oralidad en el italiano hablado en canciones italianas actuales y observa el empleo de las *oraciones breves* como marca de oralidad en los tres géneros musicales que conforman su corpus (Blanco 2014: 56). No obstante, esta autora no profundiza más en el uso de este recurso.

Finalmente, el trabajo de Giner (2015) se centra en el estudio de las marcas de oralidad en los tráileres de películas de Disney (estudio sobre traducción audiovisual).

Por otro lado, en cuanto al nivel sintáctico, también se repite, en la mayoría de segmentos, el uso de frases breves sin subordinación que respetan el orden canónico de los elementos de la frase (sujeto + verbo + objeto) y el uso de vocativos (Giner, 2015: 29).

Giner (2015: 29) incluye las *frases breves* como rasgo de oralidad a nivel sintáctico, al igual que hacemos en la presente investigación. El autor explica que las *frases breves*

sin subordinación son un rasgo típico de la «oralidad prefabricada»²⁰¹ puesto que la interpretación del texto resulta más ágil y fluida y dota de mayor sencillez al discurso (Giner 2015: 32-35).

En el corpus textual hemos hallado un índice de frecuencia muy bajo de *oraciones breves*. En el TLO1/SP el índice de frecuencia es del 0,05 % (2 casos), en el TLO2/IT no hemos hallado casos y en el TLO3/EN el índice de frecuencia asciende al 0,036 % (12 casos). Estos datos tan bajos se deben principalmente a dos motivos:

- Los *enunciados breves* predominantes no constituyen una oración completa. La gran mayoría omiten una parte de la oración que ya se ha mencionado anteriormente y suelen emplearse para enfatizar la parte que se repite (102). En casos como este los *enunciados breves* se valen del fenómeno de la elipsis y, en consecuencia, se dan en la misma intervención *enunciados breves* y el rasgo *frase elíptica*, que estudiaremos a continuación de este. También hemos hallado numerosos casos de *enunciados breves* formados por locuciones interjectivas, pero tampoco en este caso constituyen una *oración breve* que siga el orden sintáctico canónico (sujeto + verbo + complemento) (103).

(102)

NATALIA ¿Otra vez? El viernes pasado ya te inventaste no sé qué excusa.
PRISCILA ¿Excusa, tu reuma? (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(103)

PRISCILA ¡Vaya novedad! (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

- Al contrario de lo indicado en los estudios mencionados al inicio de este epígrafe, en nuestro corpus abunda la subordinación. Esto se debe a que la falta de planificación en el discurso conlleva un abuso de las conjunciones para unir los distintos enunciados, especialmente *que*, *che* y *that* para los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN respectivamente.

A continuación vamos a realizar el análisis de Halliday (1964, 1978) al igual que hemos hecho con todos los rasgos estudiados hasta ahora. Antes de dar comienzo al análisis, es importante aclarar que los casos que hemos detectado están formados por concatenaciones de *enunciados breves* unidos por punto y seguido. Estos enunciados

²⁰¹ Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Catedra Ediciones.

unidos por yuxtaposición cumplen la función que describe Giner (2015) de dar agilidad y fluidez al discurso.

– El campo

Con respecto al TLO1/SP, los dos casos de *enunciados breves* unidos por punto y seguido se dan en situaciones comunicativas en las que el emisor pretende dar agilidad al discurso de manera deliberada y obvia puesto que se trata de una situación en la que tiene prisa (104) y (105).

(104)

PRISCILA Con carácter de urgencia. Muy bien... Se abre la sesión. Lectura del orden del día. Punto primero y único: pago inmediato de la contribución urbana. (Sanchís Sinisterra, 2010: 15)

(105)

NATALIA Asunto solucionado. Así que me voy. Me prestas el abrigo, ¿sí o no? (Sanchís Sinisterra, 2010: 19)

En el fragmento (104) Priscila convoca una asamblea general urgente. Se encuentra presente en escena Priscila, mientras que la voz de Natalia suena desde otra estancia del teatro. Priscila trata de celebrar la asamblea general con mucha rapidez y exponer todo lo necesario ella misma, sin permitir la intervención de Natalia y evitar una mayor dilación durante este trámite.

En el fragmento (105) es Natalia la que tiene prisa por irse y eso se ve reflejado en su manera de expresarse. Emplea *enunciados breves* unidos por yuxtaposición para aligerar el discurso.

En el TLO3/EN encontramos *enunciados breves* unidos por punto y seguido en dos situaciones principales. Por un lado, cuando los personajes mantienen discusiones (106), (107) y (108). En estos fragmentos, los personajes discuten y tratan de comunicarse de la manera más rápida y más sencilla posible para que se les entienda fácilmente. En el fragmento (106) Teddy trata de explicarle a su padre que la mujer que lo acompaña es su esposa y no una prostituta, como su padre asegura. En el fragmento (107) Joey intenta imponer su voluntad ante su padre y su hermano Lenny diciendo que no quiere compartir a su cuñada Ruth con otros hombres si finalmente decide a quedarse vivir con ellos en Londres y trabajar como prostituta. En el fragmento (108) Max discute con su hijo Lenny sobre los posibles clientes de Ruth.

(106)

TEDDY She's my wife! We're married!²⁰² (Pinter, 1966: 42)

(107)

JOEY Eh, wait a minute. I don't want to share her.²⁰³ (Pinter, 1966: 73)

(108)

MAX Yobs! You arrogant git! What arrogance. (To Lenny) Will you be supplying her with yobs?²⁰⁴ (Pinter, 1966: 73)

Por otro lado, también encontramos *enunciados breves* cuando los personajes describen o narran algún suceso (109), (110), (111) y (112). En el fragmento (109) Max describe como se comportaba su padre con él cuando era un niño. En el fragmento (110) va a comprobar en qué estado se encuentra su antiguo dormitorio tras volver a su casa después de unos años fuera. En el fragmento (111) Teddy le explica a su esposa que no debe de estar nerviosa, aunque ella afirma no estarlo, antes de conocerlos. Teddy los describe como unas personas muy cariñosas. Finalmente, en el fragmento (112), Max explica que su estancia favorita de la casa es la cocina y la describe muy brevemente.

(109)

MAX Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.²⁰⁵ (Pinter, 1966: 19)

(110)

TEDDY It's still there. My room. Empty. The bed's there. What are you doing?²⁰⁶ (Pinter, 1966: 21)

(111)

TEDDY There's no need to be. Pause. They're very warm people, really. Very warm. They're my family. They're not ogres.²⁰⁷ (Pinter, 1966: 23)

(112)

MAX I hate this room. Pause. It's the kitchen I like. It's nice in there. It's cosy.²⁰⁸ (Pinter, 1966: 37)

– El tenor

²⁰² TEDDY ¡Es mi mujer! ¡Estamos casados! (Pinter, 1970: 84)

²⁰³ JOEY ¡Un momento! Yo no quiero compartirla. (Pinter, 1970: 126)

²⁰⁴ MAX ¡Gamberros! ¡Serás desgraciado! *A Lenny* ¿La vas a llevar gamberros? (Pinter, 1970: 126)

²⁰⁵ MAX Nuestro padre. Lo recuerdo bien. No te preocupes. Venía a mí y se me quedaba mirando. Parece que lo estoy viendo. Me cogía en brazos y me zarandeaba. Yo era así de alto. Después me daba un trago y me limpiaba los morros. Me sonreía... Me daba azotitos en el trasero; me pasaba de una mano a otra, y me tiraba al aire y me recogía al caer. Vaya si me acuerdo de mi padre. (Pinter, 1970: 54)

²⁰⁶ TEDDY Está allí. Mi cuarto, vacío. La cama está ahí. ¿Qué haces? (Pinter, 1970: 56)

²⁰⁷ TEDDY No hay por qué. *Pausa*. Son muy cariñosos, de verdad, muy cariñosos. Es mi familia. No son unos ogros. (Pinter, 1970: 59)

²⁰⁸ MAX Detesto este cuarto. *Pausa*. Me gusta la cocina. Ahí se está bien. Es confortable. (Pinter, 1970: 78)

En lo que respecta al tenor del TLO1/SP no hay demasiada información relevante que aportar. Aparecen dos casos de este rasgo de oralidad y en cada uno de ellos es un personaje diferente el emisor y el receptor (Natalia y Priscila, una vez cada una). Como ya hemos mostrado en el epígrafe dedicado al campo, este rasgo se emplea para dar agilidad al discurso y en situaciones en las que el emisor parece tener prisa, y, por tanto, trata de generar un efecto de velocidad durante la comunicación mediante el uso de *enunciados breves* unidos por yuxtaposición.

En el TLO3/EN contamos con un mayor número de datos (12 casos). Teddy es el personaje que más emplea este rasgo de oralidad (en 6 ocasiones), seguido de su padre Max (5 ocasiones) y, finalmente, de su hermano Joey (en 1 ocasión). Teddy es sin duda el personaje más atacado por su familia. De hecho, su familia trata de apartar a su mujer de su lado y hacer que se quede en Londres con ellos. Los constantes ataques a Teddy son una justificación de porqué este personaje es el que más emplea este rasgo. Teddy se siente amenazado por el resto de miembros de su familia, especialmente por su hermano Lenny, y emplea este rasgo como una forma de defenderse y hacerse entender de manera rápida y eficaz (106). En esta misma línea, aunque en una ocasión menos, se encuentra Max (108). Las principales discusiones y enfrentamientos de los personajes de esta familia se producen entre Lenny, Max y Teddy, siendo Teddy y Max los que parecen sentirse más amenazados por Lenny (personaje con un carácter más fuerte). Por este motivo, Max también emplea los *enunciados breves* como arma defensiva ante los ataques de su familia (108).

– El modo

Para finalizar con el análisis de este rasgo, vamos a centrarnos en el factor contextual del modo. Este rasgo se emplea de manera oral y presencial en todos los casos, excepto en uno del TLO1/SP. En esa ocasión Priscila es la emisora y emplea *enunciados breves*, mientras que Natalia se encuentra fuera de escena. No obstante, Natalia le responde desde fuera del escenario, simulando encontrarse en una estancia contigua del Teatro del Fantasma. En el TLO3/EN, todos los interlocutores están presentes en todos los casos en los que se ha empleado este rasgo de oralidad. Hemos podido comprobar que en nuestro corpus los *enunciados breves* se emplean fundamentalmente como un recurso para dar agilidad al discurso, lo que confirma lo defendido por Giner (2015). Por otro lado, dado el bajo número de *enunciados breves* encontrados, la función descrita por Pérez (2013) no está presente en nuestro corpus.

Este autor afirma que el uso de *enunciados breves* fomenta la espontaneidad y falta de planificación en el discurso. Sin embargo, en nuestro corpus hemos hallado un uso abusivo de las conjunciones para unir los enunciados, en lugar de hacerlo mediante yuxtaposición.

Del mismo modo que sucedía con los *enunciados incompletos o suspendidos*, los *enunciados breves* también guardan una importante relación con la característica del texto dramático *inmediatez* (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y, en consecuencia, con la *representabilidad* (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). El uso en nuestro corpus de *enunciados breves* como mecanismo para agilizar y fomentar, aunque en menor medida que los *enunciados incompletos o suspendidos*, la espontaneidad del discurso, nos lleva de nuevo al concepto de *inmediatez*. La agilidad que parecen mostrar los personajes que emplean este rasgo de oralidad dota al texto de mayor fugacidad y, por tanto, favorece la *inmediatez* del texto dramático. El espectador percibe el texto como algo momentáneo e irrepetible, que parece ir plasmándose en la mente del personaje en ese preciso momento. Esto contribuye a fomentar la aparente falta de planificación en el discurso.

7.2.2.7. Frase elíptica

El siguiente rasgo del nivel sintáctico que vamos a analizar es la *frase elíptica*, un rasgo que está muy unido a la *anáfora*, la *catáfora* y los *deícticos* ya analizados en este mismo nivel. Todos ellos son procedimientos lingüísticos esenciales para garantizar la cohesión de un texto. Estos procedimientos lingüísticos conectan unas oraciones con otras evitando repeticiones innecesarias de elementos que se han mencionados previamente, que se van a mencionar más adelante o que se sobreentienden por el contexto. Además de a través del contexto, el elemento omitido también se recupera a través del cotexto. Esto sucede en algunos de los ejemplos extraídos de nuestro corpus que mostraremos a continuación. En estos casos, se producen dos intervenciones de dos personajes. En la segunda intervención no se vuelve a repetir la información que aparece en la intervención anterior, pero esta se muestra en el intercambio lingüístico,

de manera que no resulta sobrentendida o inferida por el contexto, sino que se recupera a través del cotexto, en muchos casos con la estructura de frase ecoica.

Desde el punto de vista de la oralidad, la elipsis es un fenómeno que ha sido clasificado como marca o rasgo de oralidad en numerosos estudios. Además del estudio de Brumme (2008) que ya comentamos (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*) y del que se extrajo este rasgo para la clasificación instrumental de rasgos de oralidad fingida, otro estudio que trata la elipsis como un rasgo de oralidad es el de Pérez-Paredes, Sánchez, Aguado y Criado (2006) sobre la oralidad en el ámbito de la investigación lingüística anglosajona, en el que se revisan principalmente los estudios de O’Connell, Kowal y Dill, 2004²⁰⁹ y Nariyama, 2004²¹⁰, en los cuales se presenta la elipsis como un rasgo de oralidad.

En lengua española, Puccini (1984) realiza un estudio sobre la oralidad en la obra del escritor peruano Ricardo Palma. Según Puccini (1984: 267), este escritor trata de lograr una «simulación de la oralidad» en sus textos y la elipsis es uno de los rasgos que emplea para conseguirlo.

Último rasgo: ya que el texto oral es, en general –como han observado los expertos de esta materia– más elíptico y redundante que el texto escrito, es posible notar en Palma el recurso frecuente a la *repetitio* y a la elipsis, peculiaridad que algunos críticos han llamado “barroquismo” parcial o episódico del escritor peruano (Puccini, 1987: 267).

En otro estudio posterior, también referido a la lengua española, Cierlica (2016) analiza los rasgos de oralidad presentes en la obra del escritor mejicano Juan Rulfo. En este caso, Cierlica (2016: 158) especifica que su análisis se va a realizar en un texto que cuenta con un lenguaje oral-popular e incluye la elipsis, entre otros rasgos, como un mecanismo para generar oralidad en el texto. «Por lo que respecta a los rasgos gracias a los cuales Rulfo consigue este efecto de oralidad, los estudiosos destacan fundamentalmente el frecuente uso de mexicanismos, regionalismos, coloquialismos, diminutivos, pleonasmos y elipsis» (Cierlica, 2016: 158).

Finalmente, cabe mencionar el ya citado trabajo de Chaume (2001) sobre traducción audiovisual. Chaume (2001: 83) incluye la elipsis como un rasgo del habla coloquial que contribuye a imitar el discurso oral espontáneo.

²⁰⁹ O’Connell, D. C., S. Kowal y E. J. Dill III. 2004. “Dialogicality in TV news interviews”. *Journal of Pragmatics* 36: 185-205.

²¹⁰ Nariyama, S. 2004. “Subject ellipsis in English”. *Journal of Pragmatics* 36: 237-264.

Los consejos mencionados en el libro de estilo de Televisió de Catalunya siguen la línea de imitar un discurso oral espontáneo y es que, en realidad, en este nivel y en la modalidad de doblaje, el discurso prefabricado otorga mayores concesiones al discurso verdaderamente espontáneo. Si bien lo expuesto por la Comissió de Normalització Lingüística en el manual mencionado concuerda con las descripciones del habla coloquial (empleo de frases cortas, yuxtaposiciones, elipsis, deícticos, oraciones activas frente a las pasivas, estructuras conversacionales estereotipadas y clichés), estos autores ya avisan de que ciertas concesiones no son (supuestamente) del agrado del espectador (Chaume, 2001: 83).

Para el rasgo *frase elíptica*, en nuestro corpus hemos obtenido un índice de frecuencia del 4,85 % en el TLO1/SP, del 2,10 % en el TLO2/IT y del 5,32 % en el TLO3/EN. Se trata de un rasgo situado en el grupo con un índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %) para los tres textos.

– El campo

En el TLO1/SP es frecuente el uso de las *frases elípticas* en situaciones en las que Natalia y Priscila discuten sobre algún tema, siendo habitual el recurso de la elipsis junto con el rasgo *repetición léxica y de estructuras* perteneciente al nivel léxico-semántico. En estos casos, se produce una repetición en forma de pregunta en la que se suele omitir el verbo de la oración, puesto que se sobreentiende al tratarse de una repetición (113), (114) y (115). Este tipo de oraciones ecoicas (en las que en la segunda intervención se repite la última parte de la primera) son un claro rasgo de oralidad. En estas oraciones se omite algún elemento que se sobreentiende por el contexto, y que se puede recuperar gracias al cotexto.

(113)

NATALIA ¿Otra vez? El viernes pasado ya te inventaste no sé qué excusa.

PRISCILA ¿Excusa, tu reuma? (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(114)

NATALIA Porque al mío le estoy cambiando los forros.

PRISCILA ¿Los forros, otra vez? Pero, ¿se puede saber qué haces tú dentro de ese abrigo?

(Sanchís Sinisterra, 2010: 16)

(115)

PRISCILA Más vale soñar, que ser sonámbula.

NATALIA ¿Quién es sonámbula?

PRISCILA Nadie, nadie... Lo que pasa es que sueñas en relieve...

NATALIA ¿Yo, sonámbula? El caso es difamarme... (Sanchís Sinisterra, 2010: 19)

De nuevo se emplea el rasgo *frase elíptica* junto al rasgo *repetición léxica y de estructuras*. Se produce de nuevo en situaciones en las que la *frase elíptica* se usa en forma de pregunta sobre algún asunto que se acaba de mencionar en la oración anterior

(116), (117) y (118). También en el TLO2/IT se omite el verbo de la oración puesto que se sobreentiende.

(116)

ANTONIA Ieri è fallita, crollata in borsa, come la Parmalat, e tutto il latte è stato sequestrato dai creditori. Comprese le vacche...

GIOVANNI Ma va? Anche le vacche?²¹¹ (Fo, 2008: 23)

(117)

BRIGADIERE Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati a ddirittura a fare un trapianto.

GIOVANNI e ANTONIA Un trapianto di che?

BRIGADIERE Un trapianto di prematuro! Hanno preso un bambino di quattro mesi e mezzo dal ventre di una donna che non lo poteva più tenere e l'hanno sistemato dentro al ventre di un'altra donna.

GIOVANNI Nel ventre?!²¹² (Fo, 2008: 40)

(118)

GIOVANNI Ah sí, ti deve interessare? E allora perché non ti sei interessato di prenotare un letto almeno un mese fa come di regola?

LUIGI Un letto? Un letto per fare che?²¹³ (Fo, 2008: 44)

En lo que respecta al campo del TLO3/EN, las *frases elípticas* se emplean principalmente en preguntas en las que se omite el verbo auxiliar. Esta elisión no responde a una temática o a un marco social específico, sino que está prácticamente generalizada en todo el texto (119), (120) y (121). La elisión de los verbos auxiliares (especialmente *be*, *have* y *do*) es algo habitual en el inglés oral informal (omisión a nivel sintáctico). Si recordamos lo expuesto en el capítulo 6, dedicado a la descripción del corpus, el TLO3/EN es un texto informal, incluso vulgar en algunos fragmentos, por lo que no es de extrañar que en el mismo se empleen recursos pertenecientes al inglés oral informal.

²¹¹ ANTONIA Ayer quebró, se hundió la Bolsa, y los acreedores han secuestrado casi toda la leche, e incluso a las vacas, que eran suizas. Esta mañana vino el camión del reparto y al minuto se corrió la voz de que había vuelto a subir, y entonces cuatro o cinco locos desatados se montaron al camión. Eran unos provocadores, te lo digo yo. De todos modos, también estaban “tus” compañeros de los sindicatos... ¿cómo os llamáis ahora? ¡Siempre estáis cambiando de nombre! Ah sí, del PD! (Fo, 2011: 27)

²¹² AGENTE No tiene ni idea. ¿En qué mundo viven? ¿No conocen los aparatos que tienen en el Centro Ginecológico? Yo estuve de servicio, hace cinco meses, y he visto que hasta consiguen hacer un trasplante.

JUAN y ANTONIA ¿Un trasplante de qué?

AGENTE ¡Un trasplante de prematuro! Sacaron a un niño de cuatro meses y medio del vientre de una mujer que ya no podía retenerlo y lo colocaron en el vientre de otra mujer.

JUAN ¿En el vientre? (Fo, 2011: 51)

²¹³ JUAN ¿Ah, sí? ¿Entonces por qué no te has interesado por reservar cama hace un mes, como tiene que ser?

LUIS ¿Cama? ¿Para qué? (Fo, 2011: 57)

(119)

SAM Not bad. A bit tired.

LENNY Tired? I bet you're tired. Where you been?²¹⁴ (Pinter, 1966: 11)

(120)

SAM You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.²¹⁵ (Pinter, 1966: 13)

(121)

MAX What's going on here? You drunk? *He stares at LENNY.* What are you shouting about? You gone mad?²¹⁶ (Pinter, 1966: 35)

– El tenor

En el TLO1/SP, tanto Natalia como Priscila son emisoras y receptoras de *frases elípticas*. Como ya hemos mencionado en el apartado dedicado al estudio del campo, en este texto se emplean las *frases elípticas* junto al rasgo *repetición léxica y de estructuras* ya que se repite algo que se acaba de mencionar en la oración previa y se omite la parte que resulta obvia (oraciones ecoicas). En este tipo de situaciones el emisor se muestra desafiante y emplea este rasgo con el fin de cuestionar lo que se acaba de mencionar con anterioridad (122) y (123).

(122)

NATALIA En todo caso, con mis pulmones sí que vas a acabar. Hace un mes que no puedo ni pisar el escenario, de la peste que hay...

PRISCILA ¡Un mes! Pero si eché hace tres días... (Sanchís Sinisterra, 2010: 24)

(123)

NATALIA Qué abrigo ni qué bolso, dice... ¡Será hipócrita!

PRISCILA Hipócrita, dice... ¡Mira quién hablo! (*Remedándola.*) «Cuatro, pero ni una más...» Y luego... Ya verás como, al final, confesarás que lo vuestro eran orgías de espinillas... (Sanchís Sinisterra, 2010: 24)

Lo mismo ocurre en el TLO2/IT. En este caso también el emisor de la *frase elíptica* suele mostrarse enfadado, sorprendido o irónico. En (124) el Brigadiere emplea una *frase elíptica* (junto al rasgo *repetición léxica y de estructuras*) para mostrar su enfado y su disconformidad contra Antonia por la supuesta ceguera que ella le atribuye.

(124)

ANTONIA Eh già che è cieco, poverino!

BRIGADIERE (*furioso e spaventato*) Ma che cieco!...²¹⁷ (Fo, 2008: 68)

²¹⁴ SAM Bien. Un poco cansado.

LENNY ¿Cansado? No me extraña. ¿Dónde has estado? (Pinter, 197: 43)

²¹⁵ SAM ¿Sabes lo que me dijo? Me dijo que era el mejor chófer que había conocido. El mejor. (Pinter, 1970: 45)

²¹⁶ MAX ¿Qué es lo que pasa? ¿Estás borracho? *Se queda mirando a LENNY.* ¿Por qué gritas a estas horas por la casa? ¿Te has vuelto loco? (Pinter, 1970: 75)

En el caso del TLO3/EN la función de las *frases elípticas* es diferente a las del TLO1/SP y TLO2/IT. Como ya hemos explicado en el apartado de campo, las *frases elípticas* se usan en el TLO3/EN en preguntas en las que se omite el verbo auxiliar (*be, do y have*, especialmente) como característica típica del inglés oral informal (omisión a nivel sintáctico). Todos los personajes de este texto son emisores y receptores de este rasgo de oralidad. No obstante, hay un personaje que destaca sobre el resto. Max, el padre de familia, emplea este rasgo en 89 ocasiones (cifra muy superior a la del resto de personajes que se mantienen sobre las 20-30 ocasiones) (125). Se trata de una característica de este personaje atribuible a su posición de autoridad en su familia. Desde su posición autoritaria, Max no es meticuloso en su forma de expresarse, sino que lo hace de manera distendida e informal, con un alto uso de *frases elípticas, coloquialismos*, etc.

(125)

MAX Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!²¹⁸ (Pinter, 1966: 9)

En (125) Max emplea dos oraciones elípticas seguidas. En la primera de ellas se omite la conjunción condicional *if* y en la segunda el auxiliar requerido *do* para hacer la oración interrogativa.

– El modo

Finalmente, con respecto al modo, los tres textos de esta investigación emplean el rasgo *frases elípticas*, el cual se utiliza en conversaciones orales en las que están presentes todos los interlocutores del acto comunicativo. En los tres textos el rasgo se emplea como mecanismo para simular el discurso oral espontáneo (Brumme, 2008; Puccini, 1984), así como para contribuir a mantener la oralidad en textos con un registro informal-coloquial (Cierlica, 2016; Chaume, 2001). No obstante, el TLO3/EN se caracteriza porque se omiten elementos gramaticales (verbos auxiliares) que no se pueden recuperar gracias al contexto, contrariamente a lo que sucede en los TLO1/SP y TLO2/IT.

²¹⁷ ANTONIA Es verdad, está ciego el pobre...

AGENTE (*Furioso y asustado*) ¡Qué voy a estar ciego! (Fo, 2011: 92-93)

²¹⁸ MAX ¡Oye! Que te deslomo como me hables así. ¿Cuándo se ha visto? ¡Hablarle así a su viejo y asqueroso padre! (Pinter, 1970: 40)

Para finalizar con el análisis de este rasgo de oralidad, vamos a detenernos en su relación con el texto dramático. Para relacionar la *frase elíptica* con las características del texto dramático debemos centrarnos en sus funciones. Según los autores mencionados en este apartado (Pérez-Paredes, Sánchez, Aguado y Criado, 2006; Puccini, 1984; Cierlica, 2016 y Chaume, 2001), la *frase elíptica* se emplea para potenciar la espontaneidad del discurso, así como para reflejar un registro coloquial informal en el texto. El incremento de la espontaneidad es algo que ya hemos observado en los dos rasgos anteriores: *enunciado incompleto* y *extensión oracional breve*, que guardan relación con la inmediatez, entendida como una de las características del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Del mismo modo que estos dos rasgos, la *frase elíptica* contribuye a reforzar la espontaneidad del discurso favoreciendo la sensación de naturalidad y fugacidad y, por tanto, potenciando la inmediatez del texto dramático. Al igual que sucede en los dos rasgos mencionados, *enunciado incompleto* y *extensión oracional breve*, también la *frase elíptica* contribuye al mantenimiento de la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) del texto dramático debido a su relación con las dos características del texto dramático: oralidad e inmediatez (Lapeña, 2016: 135).

7.2.2.8. Orden pragmático o marcado de las palabras

El siguiente rasgo del nivel sintáctico que vamos a analizar es el *orden pragmático o marcado de las palabras*.

En su estudio sobre el orden sintáctico en la oralidad, Piatti (2012: 3) profundiza en la linealidad del mensaje y en cómo la finalidad comunicativa, obtenida mediante determinados mecanismos lingüísticos, plantea una serie de opciones al emisor del mensaje en relación con la ordenación de la información.

Por otra parte, la finalidad comunicativa se pone de manifiesto mediante la constitución de mensajes a partir de un repertorio limitado de mecanismos que ofrece el sistema lingüístico en relación con la linealidad que lo caracteriza. Así, los hablantes deben proveerse de los medios necesarios para organizar lo que aparece en la cadena, es decir, incorporar un componente sintáctico. La línea del mensaje obliga a poner en relación de sucesión los elementos, pero esta sucesión no es aleatoria sino que responde a una combinatoria de elementos en un ordenamiento sintáctico particular.

De este modo, uno de los asuntos que ocupará a cada hablante será organizar la línea, decidir qué va a decir antes y qué dirá después, cómo configurará su experiencia para exponerla

verbalmente. El proceso entonces es complejo, hay que tomar decisiones previas sobre la pertinencia de la información a comunicar, hay que ordenar el modo de aparición de esta información y luego “ponerlo en línea”, contando con los medios de los que se dispone en la lengua (Piatti, 2012: 3).

En esta investigación entendemos por *orden pragmático o marcado de las palabras*, para las tres lenguas de trabajo (inglés, italiano y español), los enunciados que difieren del orden canónico de la oración SVO (sujeto + verbo + objeto)²¹⁹ con el objetivo de realzar o focalizar una determinada información. Antes de continuar con la contextualización del *orden pragmático o marcado de las palabras* como rasgo de oralidad, conviene hacer una aclaración previa sobre la libertad de movimiento de los constituyentes oracionales en nuestras tres lenguas de trabajo.

El orden de los constituyentes en la oración es, sin duda, uno de los parámetros tipológicos fundamentales. Desde principios de siglo se ha venido observando que la distribución de las palabras y sintagmas no se hace del mismo modo en las lenguas del mundo y que, además, tal disposición no es arbitraria sino que responde a unos patrones que pueden ser definidos (Fernández Soriano, 1993: 114).

Como explica Fernández Soriano (1993), la estructura oracional es un tema ampliamente estudiado y que en sí mismo ya implica una extensa investigación, por lo que aquí únicamente pretendemos retomar unas nociones muy generales con respecto a la libertad de los movimientos oracionales en nuestras tres lenguas de trabajo (inglés-italiano-español).

Fernández Soriano (1993: 118) explica que «el español pertenece, como dijimos, al grupo de lenguas en que el núcleo precede al complemento (‘núcleo inicial’) y que poseen morfemas verbales ‘fuertes’. La consecuencia de todo ello es que el orden que se observa es SVO». Como explica esta autora, el español es una lengua que sigue una ordenación lineal en la que el núcleo se sitúa en posición inicial siguiendo, por tanto, la estructura SVO ya mencionada en esta investigación. Con respecto a la relación entre el español y el italiano, esta autora destaca la similitud existente entre estas dos lenguas romances.

Señalamos al principio del trabajo que el español permite una cierta libertad de colocación de los distintos elementos oracionales, y que en ello se distingue de lenguas en que esa libertad está mucho menos restringido (como el latín) y de aquellas en que los argumentos verbales deben respetar un orden estricto (como el francés), a la vez que se empareja con lenguas como el italiano, con las que comparte esa «situación intermedia» a que aludían algunos gramáticos (Fernández Soriano, 1993: 132).

²¹⁹ Cfr. Steele, S. (1963).

El español y el italiano son, por tanto, dos lenguas con cierta libertad a la hora de situar los elementos constituyentes de la oración, guardando una mayor similitud entre ellas que con respecto a otras lenguas romances como el francés. Sobre las similitudes y diferencias entre el español y el italiano, añade «Tenemos una prueba adicional de que estas lenguas no difieren en cuestiones fundamentales, sino que los contrastes se deben a fenómenos particulares y fácilmente formalizables. El español sería, como cabe esperar, del tipo del italiano y no del inglés» (Fernández Soriano, 1993: 147). En esta afirmación la autora compara a través de un ejemplo (María vence a menudo – SVCC; María a menudo vence - SCCV) como el italiano y el español admiten una mayor variación en la construcción de la oración, mientras que el inglés no admite variaciones. Por tanto, podemos concluir que el inglés es una lengua con mayor fijación en lo que al orden sintáctico de los constituyentes de la oración se refiere, frente al italiano y al español que gozan de una mayor libertad de movimiento.

Tras esta breve comparativa, retomamos nuestra contextualización del *orden pragmático o marcado de las palabras* como rasgo de oralidad. La desviación del orden canónico de la oración responde a un fin pragmático. En este aspecto también se adentra Piatti (2012: 5) cuando afirma que «en la oralidad, la organización del mensaje responde a un criterio pragmático: los hablantes organizan sus mensajes con la finalidad básica de transmitir la información de la mejor forma para un interlocutor». Según el autor, con el fin de que la comunicación sea lo más satisfactoria posible, el emisor del mensaje colocará en una situación privilegiada la información que desea transmitir al receptor (Piatti, 2012: 5).

La finalidad pragmática que presenta el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* en la oralidad informal también es objeto de estudio de Padilla (2001) en un trabajo sobre el orden de las palabras en el español coloquial. En este caso, el autor diferencia entre oralidad y escritura como polos opuestos que, a su vez, se ven reflejados en lo que denomina orden pragmático y orden sintáctico. Por orden pragmático el autor entiende los casos en los que «el hablante se deja dominar por la pasión del momento y no tiene tiempo para organizar sus ideas en virtud de lo que su interlocutor necesita oír» (Padilla, 2001: 195). Por otro lado, predomina el orden sintáctico en aquellos casos en los que «el hablante busca la facilidad de procesamiento de su interlocutor y organiza su discurso (el mensaje) con claridad (lógica sintáctica)» (Padilla, 2001: 195). Esta ordenación de los elementos se basa en el esquema

comunicativo emisor-mensaje-receptor (Padilla, 2001: 195). Teniendo en cuenta esta diferenciación, el orden sintáctico se corresponde con lo que aquí denominamos «orden canónico de la oración» y el orden pragmático con el rasgo de oralidad fingida que aquí nos ocupa, esto es, *orden pragmático o marcado de las palabras*.

Sobre esta distinción Padilla añade:

Como es lógico pensar, el orden pragmático llevado a sus límites extremos es propio de los textos orales (coloquiales) y el orden sintáctico, de los textos escritos. Ésta sería una de las tantas diferencias entre oralidad (lengua oral) y escritura (lengua escrita). Sin embargo, como veremos después, ninguno de los órdenes es ajeno a estos dos niveles del lenguaje (incrustación de la sintaxis en la pragmática y viceversa). El orden sintáctico aparece también, evidentemente, en los enunciados coloquiales y el orden pragmático (suavizado o reelaborado) se encuentra en obras de teatro e incluso novelas que buscan recoger el registro coloquial (Padilla, 2001: 196).

Esta dicotomía (textos orales - orden pragmático vs. textos escritos - orden sintáctico) no siempre se cumple, como explica el propio autor. Ese es el caso de esta investigación, en la que un texto escrito (texto dramático) pensado para ser representado oralmente presenta un orden marcado o pragmático de los elementos de la oración.

En el corpus de esta tesis doctoral hemos hallado un índice de frecuencia del rasgo que aquí nos ocupa del 3,12 % en el TLO1/SP, del 3,22 % en el TLO2/IT y del 2,22 % en el TLO3/EN. Los tres textos albergan datos relativamente próximos, siendo el TLO3/EN el que más se aleja de la media, con un porcentaje inferior. A pesar de esto, el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* se ubica en el grupo con un índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %) para los tres TLO.

– El campo

Con respecto al campo, en el TLO1/SP encontramos la presencia del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* en situaciones en las que Natalia y Priscila tienen desavenencias sobre algún tema. Se trata de situaciones en las que uno de los dos personajes cuestiona o desaprueba al otro por algo que acaba de mencionar (126), (127) y (128). Como podemos observar en estos fragmentos, el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* se emplea en oraciones interrogativas para expresar desaprobación. También observamos que a menudo se repite el patrón ¿X, + verbo? coincidiendo la X con lo que acaba de mencionar el personaje anterior y que se pretende cuestionar.

(126)

NATALIA ¿El perro de quién, has dicho? (Sanchís Sinisterra, 2010: 41)

(127)
NATALIA ¿Hundir, dices? (Sanchís Sinisterra, 2010: 47)

(128)
NATALIA ¿Accidente, lo llamas? (Sanchís Sinisterra, 2010: 31)

Estos dos personajes también emplean el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* en el mismo tipo de situación, pero en esta ocasión como mecanismo para generar ironía, volviendo a cuestionar algo que se acaba de decir (129), (130) y (131). A menudo encontramos este rasgo de oralidad junto al rasgo *manipulación tipográfica del texto para transmitir elementos suprasegmentales* y al rasgo *pausas o vacilaciones* (pertenecientes a los niveles ortotipográfico y sintáctico, respectivamente) (129) y (130). Esto se debe a que el sentido irónico de la oración se manifiesta a través del *orden pragmático o marcado de las palabras*, pero también a través de los puntos suspensivos, que se corresponden con los dos rasgos que acabamos de mencionar. En estos dos fragmentos (129) y (130) también observamos la repetición del esquema X, + *dice...*, coincidiendo la X con la información que se contradice.

(129)
VOZ DE NATALIA ¡Meses, dice...! ¡Qué exagerada! (Sanchís Sinisterra, 2010: 12)

(130)
NATALIA Qué abrigo ni qué bolso, dice... ¡Serás hipócrita! (Sanchís Sinisterra, 2010: 28)

(131)
PRISCILA Claro, a ti, como eres tan joven, esas cosas ni te preocupan. (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

Finalmente, hemos encontrado casos en los que se emplea este rasgo en situaciones en las que el emisor está exaltado y trata de imponer su voluntad u opinión frente a la del receptor (132), (133), (134) y (135). Aunque estas oraciones no tienen signos de exclamación, el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* es el que genera esa sensación de exaltación por parte del emisor. De nuevo observamos cierta fijación en los fragmentos (132) y (133) en la secuencia *Tú a mí no...*

(132)
PRISCILA Tú a mí no me puedes dar lecciones de... (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(133)
PRISCILA Tú a mí no puedes tacharme de escéptica... (Sanchís Sinisterra, 2010: 32)

(134)
PRISCILA Yo, si el barco se hunde, me hundiré con él. (Sanchís Sinisterra, 2010: 37)

(135)

PRISCILA Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año. (Sanchís Sinisterra, 2010: 47)

En el TLO2/IT las situaciones en las que se emplea este rasgo son bastante similares a las del TLO1/SP. Encontramos numerosas ocurrencias del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* en situaciones en las que se produce una disputa entre los personajes. Al igual que en el TLO1/SP, existen casos en los que el emisor emplea el rasgo de oralidad en oraciones interrogativas para cuestionar al receptor (136), (137) y (138).

(136)

LUIGI Patè per cani e gatti? Ma, dico, sei matto?²²⁰ (Fo, 2008: 46)

(137)

GIOVANNI Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!²²¹ (Fo, 2008: 47)

(138)

MARGHERITA Hai visto tu a scherzare con i miracoli?²²² (Fo, 2008: 71)

En el TLO2/IT también hemos observado el empleo de este rasgo de oralidad en la misma situación de disputa entre los personajes que en el TLO1/SP, pero en este caso en oraciones exclamativas. Al contrario que en (136), (137) y (138), donde el desacuerdo se muestra de forma velada o irónica, en estas oraciones se muestra de forma más clara y con mayor exaltación (139), (140) y (141).

(139)

GIOVANNI E 'sta schifezza te la mangi tu!²²³ (Fo, 2008: 22)

(140)

ANTONIA Te la mettono loro, i poliziotti, la roba... per incastrarti!²²⁴ (Fo, 2008: 32)

(141)

ANTONIA E non esagerare anche tu!²²⁵ (Fo, 2008: 38)

²²⁰ LUIS ¿Paté para perros y gatos? ¿Te has vuelto loco? (Fo, 2011: 61)

²²¹ JUAN Exactamente. ¿Pero en qué mundo vives? Cómo se ve que no sabes nada del parto prematuro. (Fo, 2011: 68)

²²² MARGARITA ¿Has visto lo que pasa por burlarse de los milagros? (Fo, 2011: 96)

²²³ JUAN De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. (Fo, 2011: 26)

²²⁴ ANTONIA Te meten en casa cualquier cosa ellos mismos, para pillarte. (Fo, 2011: 39)

²²⁵ ANTONIA ¡Y tú tampoco te pases! (Fo, 2011: 49)

En (139) y (140) observamos casos de dislocación a izquierda y dislocación a derecha, respectivamente. Mientras que en (141) encontramos un sujeto en posición postverbal.

No vamos a volver a definir los conceptos de dislocación a izquierda y derecha, puesto que ya se han explicado en el análisis del rasgo *catáfora*; no obstante, sí vamos a recordar lo expuesto sobre la función de este fenómeno lingüístico, típico del *italiano colloquiale*, especialmente del *parlato*. Las dislocaciones se emplean para captar la atención del receptor debido principalmente a dos motivos:

- Se cambia la estructura canónica de la oración (sujeto + verbo + completo).
- Se repite el complemento en dos ocasiones: antes del verbo (pronombre catafórico) y después del verbo (sintagma).

Las situaciones en las que se emplea el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* en el TLO3/EN se asemejan, en cierta medida, a las expuestas en los TLO1/SP y TLO2/IT. En este caso también se producen enfrentamientos entre los personajes de esta obra, los cuales recurren al rasgo que aquí nos ocupa para imponer su voluntad ante el resto. Además, esto se ve reforzado con el uso conjunto del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* y el rasgo *palabras malsonantes y términos ofensivos* (142), (143), (144) y (145). En los dos textos anteriores (TLO1/SP y TLO2/IT) no se emplean estos dos rasgos juntos. Sin embargo, en el TLO3/EN es muy habitual esta unión, lo que crea una situación aún más tensa y violenta.

(142)

LENNY (*looking up, quietly.*) Why don't you shut up, you daft prat?²²⁶ (Pinter, 1966: 7)

(143)

LENNY Plug it, will you, you stupid sod. I'm trying to read the paper.²²⁷ (Pinter, 1966: 9)

(144)

MAX Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.²²⁸ (Pinter, 1966: 9)

(145)

MAX Will I, you bitch? (*Max grips his stick.*)²²⁹ (Pinter, 1966: 11)

²²⁶ LENNY (*Mirándole tranquilamente.*) ¿Por qué no te callas la boca y dejas de decir tonterías? (Pinter, 1970: 38)

²²⁷ LENNY ¿Quieres cerrar la boca? Estoy intentando leer el periódico. (Pinter, 1970: 39)

²²⁸ MAX Te prevengo que no era una mala mujer. Aunque yo no pudiera mirarle a esa cara tan fea que tenía, no era mala. En todo caso, le di los mejores años de mi vida. (Pinter, 1970: 39)

²²⁹ MAX ¿Tú crees miserable? (*Max trinca el bastón.*) (Pinter, 1970: 42)

Asimismo, cabe destacar que es muy habitual en el TLO3/EN el uso del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* para formar *question tags* (146), (147) y (148).

(146)

LENNY Had to catch a plane there, did he?²³⁰ (Pinter, 1966: 12)

(147)

MAX Thought you were a good driver, did he, Sam? Well, he gave you a first-class cigar.²³¹ (Pinter, 1966: 13)

(148)

LENNY I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, Uncle?²³² (Pinter, 1966: 13)

Cameron, McAliden & O'Leary (1988) definen las *question tags* de la siguiente manera:

Tag questions were defined formally as grammatical structures in which a declarative is followed by an attached interrogative clause or "tag" where the first element of the declarative's AUX component (or dummy DO), usually with its original polarity reversed, and a pronoun coreferential with the original subject NP are "copied out".²³³ (Cameron, McAlinden & O'Leary; 1988: 81)

Con respecto a la relación entre este fenómeno lingüístico y la oralidad, Bonsignori (2014), en su trabajo sobre traducción audiovisual, se centra en la traducción de las *question tags* del inglés al italiano. Esta autora las describe como un fenómeno sintáctico complejo característico de la oralidad y las califica como una «rutina conversacional».

The focus of this study is on English tags, including both question tags and invariant tags, a linguistic phenomenon pertaining strictly to orality, where a combination of such factors is in play, and one that is distinctive of the English language. question tags *stricto sensu* in particular, that is inflectional tags, are extremely complex type of conversational routine, basically because their use is syntactically-bound and the interpretation of their meaning/function is the result of the combination of their formal properties with the intonational contour in a given situational context.²³⁴ (Bonsignori, 2014: 1)

²³⁰ LENNY ¿A lo mejor tenía que tomar un avión? (Pinter, 1970: 44)

²³¹ MAX Encontró que conducías bien, ¿eh, Sam? Pues te dio un puro de primera. (Pinter, 1970: 45)

²³² LENNY Estoy seguro de que los demás conductores se mueren de envidia. ¿Verdad, tío? (Pinter, 1970: 45)

²³³ Las «*question tags*» se definen formalmente como estructuras gramaticales en las que a una oración declarativa le sigue una cláusula o «etiqueta» (*tag*) en la que se «copian» el primer elemento del componente auxiliar de la oración declarativa (o *DO* falso), normalmente con la polaridad original invertida, y un pronombre coreferencial con el sujeto original del sintagma nominal. (Cameron, McAliden & O'Leary; 1988: 81) (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

²³⁴ El tema de este estudio son las «*tags*» en inglés, incluyendo las «*questions tag*» y las «*invariant tags*», un fenómeno lingüístico que pertenece estrictamente a la oralidad, en el que entran en juego una combinación de factores, y uno es distintivo de la lengua inglesa. Las «*question tags*» *stricto sensu* en particular, es decir «*inflectional tags*», son un tipo de rutina conversacional extremadamente complejo,

Existe una diferencia importante entre las *question tags* y los casos anteriores de *orden pragmático o marcado de las palabras* de los TLO1/SP y TLO2/IT, y es que estas fórmulas de la lengua inglesa son fijas, es decir, hay una única forma de utilizarlas: la prevista en la gramática. El *orden pragmático o marcado de las palabras* en italiano y en español es más libre, de manera que el empleo de este rasgo responde a una finalidad eminentemente pragmática, esto es, se puede decir lo mismo recurriendo al orden canónico, pero el valor pragmático no sería el mismo puesto que el foco no estaría en el mismo elemento, que es el elemento desplazado en la oración con *orden marcado*.

En las *question tags* se da un tipo concreto de *elipsis*²³⁵ descrito en la gramática inglesa (Bieber, Conrad & Leech; 2002). Se trata de un tipo de *elipsis inicial*, que afecta al sujeto o al auxiliar inicial en preguntas, como las que hemos hallado en nuestro TLO3/EN. «In initial ellipsis, words near the beginning of the clause that have low information value are dropped. They can easily be understood from the situational context. This type of ellipsis is also called situational ellipsis²³⁶» (Bieber, Conrad & Leech; 2002: 441).

Retomaremos las *question tags* en la parte del análisis dedicada al tenor del TLO3/EN y estudiaremos su función comunicativa en el texto.

– El tenor

Con respecto al tenor del TLO1/SP, los dos personajes de esta obra, Natalia y Priscila, emplean por igual el rasgo de oralidad *orden pragmático o marcado de las palabras*. No existe para este rasgo una jerarquización de estos dos personajes, ambas son emisoras y receptoras. En las desavenencias que tienen, las dos emplean oraciones

básicamente porque su uso depende de la sintaxis y la interpretación de su significado/función es el resultado de la combinación de sus propiedades formales con la entonación en un contexto situacional dado. (Bonsignori, 2014: 1) (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

²³⁵ Bieber, Conrad & Leech (2002: 441) definen la elipsis como «ellipsis is highly characteristic of spontaneous speech, because of the need to reduce syntactic complexity due to real-time pressures. In addition, speakers respond to the impulse to speed up communication, avoiding the tedium of unnecessary repetition».

La elipsis es muy característica del habla espontánea, debido a la necesidad de reducir la complejidad sintáctica que impone la comunicación en tiempo real. Además, los hablantes responden al impulso de acelerar la comunicación mediante la omisión de las repeticiones innecesarias (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

²³⁶ En la elipsis inicial, la palabras cercanas al inicio de la oración que poseen un valor informativo bajo se eliminan. Pueden entenderse fácilmente por el contexto situacional. Este tipo de elipsis también se conoce como elipsis situacional (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

con el *orden marcado* para reforzar sus opiniones y tratar de superar a su adversaria en el enfrentamiento.

(149)

PRISCILA Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá. Más allá de tus narices, quiero decir. (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

(150)

PRISCILA Yo, lo que quiero, es que pongas los pies en la tierra.

NATALIA ¡Aquí tengo puestos los pies! (Sanchís Sinisterra, 2010: 49)

(151)

NATALIA Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova... (Sanchís Sinisterra, 2010: 53)

En estos fragmentos podemos observar como el *orden marcado de las palabras* se emplea como mecanismo para reforzar lo que se está diciendo. En (149) Natalia trata de convencer a Priscila de que le ayude a conservar el Teatro de Fantasma para homenajear la memoria de Néstor e intenta que ambas colaboren en este propósito. Sin embargo, Priscila trata de hacerle ver a Natalia, mediante el uso de la oración con *orden marcado*, y la unidad fraseológica *ver más allá de sus narices*, que salvar el Teatro del Fantasma e iniciar una revolución política contra el régimen es algo carente totalmente de sentido. En este fragmento Priscila sitúa en primer lugar la oración subordinada *más allá de tus narices* y deja la oración principal *quiero decir* al final. El orden canónico para esta oración es *quiero decir que no ves más allá de tus narices*. Esta alteración en el orden sintáctico de los constituyentes se debe, en gran medida, a que en la oración anterior la unidad fraseológica *no ves más allá* se muestra a medias y, en la siguiente oración, se completa *más allá de tus narices*. Esta segunda parte es a la que se le pretende dar mayor relevancia en la comunicación y por eso se mantiene al inicio de la frase, además de por la proximidad a la primera parte de la unidad fraseológica que ya se menciona en la oración anterior.

En (150) continúan con la misma discusión. De nuevo, Priscila trata de convencer a Natalia de que abandone su idea de conservar el Teatro del Fantasma y de que luche contra el régimen político. Natalia, por su parte, se reafirma en su negativa. En este fragmento, Priscila altera el orden de la oración y emplea una *dislocación a derecha*, concepto que ya se ha explicado al analizar el rasgo *catáfora*. Priscila adelanta la oración subordinada *que pongas los pies en la tierra* mediante el pronombre con función catafórica *lo*. Como ya explicamos al analizar la *catáfora*, esta alteración del

orden canónico de la oración se emplea como mecanismo para resaltar la parte de la oración que está repetida por el pronombre catafórico. De esta manera, mediante la repetición y el cambio de orden, el emisor consigue dirigir la atención del receptor a la parte deseada. También en la contestación de Natalia observamos que se altera el orden canónico de la oración y se coloca al inicio el complemento circunstancial de lugar *aquí*. De esta forma, Natalia trata de reforzar su posición.

Finalmente, (151) Natalia está sola en escena y en su monólogo se dirige al difunto Néstor como si este se encontrase allí mismo con ella. En ese momento le recrimina sus aventuras con otras mujeres, aunque en el texto solo se conoce su aventura con la propia Natalia. En este último fragmento observamos que Natalia ha omitido el verbo inicial y comienza la oración con la conjunción *que* para fortalecer su mensaje.

El tenor en el TLO2/IT también guarda cierta relación con lo que ocurre para este factor en el TLO1/SP. En este caso tampoco hay una diferenciación o jerarquización de los personajes con respecto al empleo del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras*, esto es, todos los personajes son emisores y receptores indistintamente. Además de los casos expuestos en el apartado dedicado al campo, en el que explicábamos las situaciones en las que se emplea este rasgo de oralidad, también hemos hallado numerosos casos en los que se produce la inversión verbo + sujeto (153) e imperativo + sujeto postverbal (152) y (154). En estos fragmentos el sujeto se mantiene al final de la oración para enfatizar parte inicial de la misma.

(152)

VECCHIO Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... (*Rivolto a Margherita*) Come sta la mia Antonia...²³⁷ (Fo, 2008: 83)

(153)

LUIGI Quello di cui parli sempre tu!²³⁸ (Fo, 2008: 87)

(154)

GIOVANNI Per favore... non infierire anche tu!²³⁹ (Fo, 2008: 88)

Además de la inversión verbo + sujeto, hemos hallado numerosos casos de dislocaciones, tanto a izquierda (155), (156) y (139) como a derecha (157), (140) y (158). Conviene recordar que con la alteración de la estructura oracional y la

²³⁷ VIEJO No empieces, no estoy nada gagá. (A Margarita) Cómo está mi Antonia... uy, qué bien te veo, si estás más joven... (Fo, 2011: 113)

²³⁸ LUIS ¡Ese del que siempre hablas, el método democrático de nuestro gobierno! (Fo, 2011: 120)

²³⁹ Fragmento omitido en la traducción al español.

redundancia del complemento que conlleva este fenómeno lingüístico, se capta la atención del receptor y se dirige a la parte de la oración que el emisor pretende destacar.

(155)

MARGHERITA Beh, se è per quello, nemmeno io li ho... e l'affitto non lo pago da cinque mesi... e non sono neanche riuscita a fare la spesa che hai fatto tu...²⁴⁰ (Fo, 2008: 15)

(156)

ANTONIA Alle teste di coniglio ci tengo troppo... le mangio io...²⁴¹ (Fo, 2008: 16)

(157)

APPUNTATO Lo saprà anche lei, lo sanno tutti che oggi qui c'è stato un assalto al supermercato.²⁴² (Fo, 2008: 26)

(158)

ANTONIA Non lo sai che col casino che c'è negli ospedali, per noi della mutua bisogna prenotarsi almeno un mese prima?²⁴³ (Fo, 2008: 34)

Vamos a finalizar con el análisis del tenor de este rasgo de oralidad en el TLO3/EN. Ya en el apartado dedicado al campo hemos observado que gran parte de los casos en los que aparece el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* es en las *question tags*. Todos los personajes de este texto son emisores y receptores de este tipo de preguntas. Holmes (1984: 50) diferencia dos funciones principales en las *question tags*: modal y afectiva. Las *question tags* modales son aquellas en las que se solicita o se pretende confirmar cierta información, es decir, están orientadas hacia el emisor. Por el contrario, las *question tags* afectivas están orientadas para el destinatario, no se emplean para solventar la incertidumbre del emisor, sino para indicar interés por el destinatario (Holmes, 1984). Este interés puede ser de dos tipos: «*negative politeness*» o «*positive politeness*» (Brown & Levinson, 1978). En el tipo negativo el emisor puede usar la *question tag* para suavizar o mitigar un enfrentamiento. En el tipo positivo se dirige un interés positivo o solidaridad hacia el destinatario, en el que se le ofrece tomar el turno de palabra.

En nuestro corpus hemos hallado un gran número de *question tags* del tipo afectivas «*negative politeness*». Max y Lenny cuentan con 31 *question tags* cada uno, mientras que el resto de personajes no pasa de las 3-4. Estos dos personajes emplean este tipo de preguntas en sus enfrentamientos frente al resto de la familia tratando de suavizar,

²⁴⁰ MARGARITA Yo tampoco tengo nada, y debo cinco meses de alquiler, que como se entere Luis... (ayuda a colocar la compra) y ni siquiera he podido hacer la compra como tú... (Fo, 2011: 15)

²⁴¹ ANTONIA ¡Ah, no! ¡Las cabezas de conejo no pienso soltarlas, me las como yo! (Fo, 2011: 17)

²⁴² SARGENTO Todo el mundo sabe que hoy han asaltado el supermercado del barrio. (Fo, 2011: 31)

²⁴³ ANTONIA ¿No sabes que con el lío que tienen los hospitales, en la pública hay que apuntarse lo menos un mes antes? (Fo, 2011: 42)

aunque no demasiado, las amenazas o los ataques que se dirigen (147), (159), (160) y (161).

(159)

MAX What you been doing, banging away at your lady customers, have you?²⁴⁴ (Pinter, 1966: 14)

(160)

LENNY But I'm your son. You used to tuck me up in bed every night. He tucked you up, too, didn't he, Joey?²⁴⁵ (Pinter, 1966: 17)

(161)

LENNY Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?²⁴⁶ (Pinter, 1966: 66)

En (147) Max insinúa a su hermano Sam que no es bueno en su trabajo, a pesar de que Sam alardea de un regalo que le ha hecho un cliente por su buen hacer como chófer. En (159) Max increpa de nuevo a su hermano Sam, esta vez insinuando que mantiene relaciones sexuales con las clientas que lleva en su coche. En (160) Lenny pregunta a su hermano Joey frente a Max si su padre también le arropaba por las noches cuando era pequeño. De nuevo, esta pregunta se hace con un claro sentido irónico, queriendo expresar que en realidad no fue un padre cariñoso y tratando de molestar a Max. En (161) Joey explica que ha estado dos horas en una habitación con su cuñada Ruth pero que no ha mantenido relaciones sexuales con ella. Lenny se extraña y le pregunta a su hermano Teddy, marido de Ruth, si no le parece que Ruth se comporta como una *tease* (coqueta) con el claro objetivo de molestar a Teddy.

Como podemos ver en todos estos fragmentos, se emplean oraciones con *orden pragmático o marcado de las palabras*, en este caso como *question tags*, para tratar de importunar a otro interlocutor, especialmente los personajes de Max y Lenny.

– El modo

Para finalizar con el análisis del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* vamos a centrarnos en el factor modo. Este rasgo es empleado por todos los personajes en conversaciones orales en las que están presentes todos los interlocutores que forman parte del acto comunicativo, excepto en el caso del monólogo de Natalia (TLO1/SP), en el que se dirige al difunto Néstor.

²⁴⁴ MAX ¿A qué te has dedicado? ¿A darle pases a las clientas? (Pinter, 1970: 47)

²⁴⁵ LENNY Pero si soy tu hijo. ¿Recuerdas cuando subías a darme las buenas noches? ¿A ti también te daba las buenas noches, Joey? (Pinter, 1970: 51)

²⁴⁶ LENNY ¿Estás de broma? Pues no sé qué más quieres. ¿No te lo parece, Ted? (Pinter, 1970: 117)

Retomando lo expuesto al inicio del análisis de este rasgo, hemos comprobado que los tres textos alteran la linealidad del mensaje (Piatti, 2012) siguiendo unos fines pragmáticos y con tendencia a situar al inicio de la oración la parte que desean destacar. De igual modo, las tres obras emplean lo que Padilla (2001: 195) denomina «orden pragmático», en el que el emisor se deja llevar por la situación y no organiza el mensaje siguiendo la estructura habitual. Este tipo de orden es característico de los textos orales o de textos escritos que simulan el discurso oral, como es nuestro caso (Padilla, 2001: 196).

Por otro lado, hemos hallado algunas diferencias en la materialización lingüística de la variación del orden sintáctico habitual. Especialmente destacables son el uso de las dislocaciones a izquierda y derecha características del *italiano parlato* y muy presentes en nuestro TLO2/IT, y el empleo de las *questions tag* habituales en el inglés oral informal y muy presente en nuestro TLO3/EN. Estas variaciones del orden sintáctico canónico por un orden pragmático, en el que el mensaje del emisor parece improvisado y las palabras se apresuran, representan un recurso que favorece en gran medida la reproducción de la espontaneidad del discurso oral real en la oralidad fingida informal.

En lo que se refiere a su relación con el texto dramático, este rasgo se relaciona principalmente con la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y, en consecuencia, con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Según lo expuesto por Padilla sobre la alteración del orden canónico de la oración en favor de un orden pragmático, «el hablante se deja dominar por la pasión del momento y no tiene tiempo para organizar sus ideas en virtud de lo que su interlocutor necesita oír» (Padilla, 2001: 195). Esta desorganización de las ideas está ligada a una falta de planificación en el discurso y, por tanto, fomenta la espontaneidad del texto. Estas dos características (falta de planificación y espontaneidad) ya han aparecido en rasgos anteriores (*enunciados incompletos, extensión oracional breve y frases elípticas*). Todos estos rasgos, incluido el *orden pragmático o marcado de las palabras*, se valen de la falta de planificación y la espontaneidad que generan en el discurso para fomentar la inmediatez del texto dramático. Una vez más, los personajes que emplean estos rasgos parecen estar pensando en ese preciso momento lo que van a decir y que el lector/espectador recibe.

7.2.2.9. Pausa o vacilación

A continuación, vamos a analizar la *pausa o vacilación*. Este fenómeno ha sido muy estudiado en el campo de la comunicación y la expresión oral.

Las repeticiones, pausas, silencios, alargamientos, enunciados truncados o inconclusos, gestos, vacilaciones y ruidos son fenómenos normales dentro de la comunicación oral y constituyen recursos importantes que usa el hablante para precisar el significado de una expresión, para multiplicar la emotividad de un enunciado, para generar espacios de participación con el interlocutor, o simplemente para respirar (Menjura, 2007: 7).

En su estudio sobre fluidez discursiva oral, Menjura (2007) se centra en fenómenos como la *pausa o vacilación*, el alargamiento, el silencio, etc. y en la manera en que afectan, positiva o negativamente, a la calidad del discurso oral según el contexto y la intencionalidad del hablante. Aunque este estudio no se refiere al mismo ámbito analizado en la presente investigación, esto es, la plasmación de la oralidad fingida en el texto escrito, resulta interesante la descripción que ofrece de estos fenómenos orales, que los textos de nuestros corpus pretenden emular.

Con respecto a la *pausa*, la describe como un fenómeno unido a la entonación que aporta un valor semántico y pragmático al discurso.

Las pausas no están solas dentro de un discurso. Normalmente van marcadas por la entonación y juntas definen el valor que se le da a un enunciado. Adquieren valor semántico y pragmático al interior del discurso, de acuerdo con su función en alguno de los niveles anteriores y eleva el estatus discursivo cuando ocupa un lugar que le es natural o funcional. Sin embargo no todas las pausas de un discurso tienen o aportan valor al mismo. La presencia abundante de pausas puede generar un discurso lento y monótono o un discurso que se nota dudoso o inexacto (Menjura, 2007: 14).

En esta misma línea, para Horche & Marco (2015: 372) «los fenómenos de vacilación remiten a todas aquellas palabras o sonidos que sin romper la continuidad aparente del discurso, producen disfluidez en el hablante».

A través de estos estudios sobre expresión oral podemos conocer mejor los fenómenos orales que los textos objeto del presente análisis pretenden imitar. Sobre estos mismos fenómenos, «por supuesto que un hablante poseerá más fluidez cuando trata un tema que conoce y tendrá mayores vacilaciones, silencios y pausas en aquel que desconoce» (Menjura, 2007: 8). Es decir, estos recursos se emplean en la expresión discursiva oral cuando se desconoce un tema; por tanto, su imitación en el texto escrito pretende reproducir el efecto de desconocimiento o improvisación en el receptor.

También hemos hallado aportaciones muy interesantes sobre el rasgo de oralidad que nos ocupa en estudios sobre la plasmación de la oralidad en el texto escrito. Caravedo (1996), en un trabajo sobre el habla y su transcripción a textos escritos, reflexiona sobre las diferencias en la transcripción del habla a un texto escrito y de un texto escrito a su forma oral.

Mientras más informal sea la situación en que ocurre el texto oral, más fuertemente se verá alterado en su paso a la escritura. Mayor tolerancia existe, al parecer, cuando un texto escrito se traslada a su forma oral, por más artificioso que resulte. Pero las vacilaciones, los cambios de articulación a medio camino, las formas fálicas, los silencios, los reordenamientos constantes en la producción frasal, las eliminaciones de sonidos, de palabras y hasta de secuencias, perfectamente admisibles en las condiciones naturales del discurso oral, se perciben como productos de la debilidad del razonamiento, de la ineptitud lingüística, incluso de la ignorancia, cuando quedan visualizadas en la escritura (Caravedo, 1996: 227).

Según esta autora los rasgos típicos de la oralidad, como la *pausa o vacilación*, se perciben como torpezas lingüísticas al transcribirse a un texto escrito. Por el contrario, el traslado de un texto escrito al medio oral, aunque el texto oral resulte artificial, no comparte tal desaprobación.

En el campo de la traducción de la oralidad fingida, Habler (2008) también considera la *pausa o vacilación* como elementos característicos del discurso oral. No obstante, y coincidiendo en parte con lo que explicaba Caravedo (1996), considera que el abuso de estos recursos, por ejemplo, como caracterización de algún personaje, debe sustituirse por otros recursos menos deficientes.

La utilización de tales elementos del lenguaje hablado no está excluida de la creación de la oralidad fingida, por ejemplo en la caracterización de la manera de hablar de ciertos personajes. Pero el autor no puede exagerar su uso, porque las vacilaciones, falsos arranques, pausas, etc. son señales de la planificación que el hablante está realizando antes o durante la transmisión de su mensaje y, en el texto escrito, irritan al lector. Así un autor que quiere dar la impresión de oralidad al texto entero o al lenguaje de sus personajes tiene que utilizar recursos menos considerados como deficientes (Habler, 2008: 123).

En nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia de *pausas o vacilaciones* del 9,32 % para el TLO1/SP; 16,98 % para el TLO2/IT y 5,32 % para el TLO3/EN. De manera que para los TLO1/SP y TLO3/EN este rasgo está incluido en el grupo con un índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), mientras que para el TLO2/IT se encuentra en el grupo con un índice de frecuencia alto (superior al 10 %).

– El campo

El rasgo *pausas o vacilaciones* se representa en nuestro corpus mediante el uso de puntos suspensivos para los tres TLO y también de la raya o guion largo (*dash*) únicamente en el TLO3/EN.

Tras observar los datos extraídos de los tres TLO, hemos podido comprobar que este rasgo de oralidad se emplea en el mismo tipo de situaciones en las tres obras. Se trata principalmente de situaciones en las que:

1. El emisor pretende deliberadamente dejar la oración inacabada o en suspenso con el fin de transmitir vacilación o improvisación en el discurso (162), (163) y (164). Por consiguiente, el rasgo *pausa o vacilación* aparece junto con el rasgo *enunciado incompleto o suspendido*.

(162)

NATALIA ¿Me dejas aquí hablando como...? (Sanchís Sinisterra, 2010: 71)

(163)

GIOVANNI Si, fai la spiritosa... che io ho una fame... che mi mangerei anche...²⁴⁷ (Fo, 2008: 25)

(164)

SAM I took a Yankee out there today... to the Airport.²⁴⁸ (Pinter, 1966: 12)

2. Para manifestar ironía o para insinuar cierta información sin necesidad de decirlo explícitamente en el texto (165), (166) y (167).

(165)

PRISCILA Sí, aquellos días, antes del... accidente... (Sanchís Sinisterra, 2010: 31)

(166)

ANTONIA Per piú di metà me la sono auto-regalata... e dovrei farla pagare a te!?²⁴⁹ (Fo, 2008: 15)

(167)

RUTH I was... different... when I met Teddy... first.²⁵⁰ (Pinter, 1966: 50)

3. En casos en los que se va a decir algo de mal gusto o inapropiado y se hace una pausa previa a dicha información (168), (169) y (170).

(168)

²⁴⁷ JUAN Qué graciosa... tengo un hambre canina, me comería... (Fo, 2011: 29)

²⁴⁸ SAM Llevé a un yanki hoy... al aeropuerto. (Pinter, 1970: 44)

²⁴⁹ ANTONIA Más de la mitad me la he auto-regalado, ¿y te la voy a cobrar? (Fo, 2011: 15)

²⁵⁰ RUTH Yo era... diferente... antes de..., antes de conocer a Teddy. (Pinter, 1970: 96)

NATALIA ¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda? (Sanchís Sinisterra, 2010: 49)

(169)

ANTONIA Vieni qua... permalosa! Siediti... dàì che ti racconto la verità.²⁵¹ (Fo, 2008: 12)

(170)

LENNY Look, why don't you just... pop off, eh?²⁵² (Pinter, 1966: 35)

4. En algunas enumeraciones se emplean los puntos suspensivos para indicar vacilación durante el conteo (171), (172) y (173).

(171)

PRISCILA (*Mirando las hojas.*) Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco. (Sanchís Sinisterra, 2010: 29)

(172)

ANTONIA ... indivia, ricciolina... anche un cavolo!²⁵³ (Fo, 2008: 67)

(173)

SAM Because (a) I'm the best driver, and because... (b) I don't take liberties.²⁵⁴ (Pinter, 1966: 13)

– El tenor

Con respecto al tenor de este rasgo de oralidad, sucede algo similar al factor contextual anterior (campo). Las tres obras comparten características similares: todos los personajes participan de este rasgo de oralidad, tanto en calidad de emisores, como de receptores; no existe una jerarquización de los personajes en el empleo de las *pausas o vacilaciones*.

El TLO2/IT presenta un índice de frecuencia superior al resto de textos, especialmente si se compara con el TLO3/EN, y esto se debe principalmente a la trama que se desarrolla en esta obra. El TLO2/IT está plagado de engaños, es decir, sus personajes tergiversan los hechos que van aconteciendo a lo largo de la historia (174) y (175). De esta manera, los personajes se valen de *pausas o vacilaciones* en sus intervenciones para poder inventar y defender las mentiras que van tejiendo. Este es un recurso muy útil para plasmar la improvisación en el texto.

(174)

ANTONIA Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che

²⁵¹ ANTONIA Ven aquí, susceptible. Siéntate, que te cuento la verdad. (Fo, 2011: 12)

²⁵² LENNY Mira... ¿Por qué no lo dejas? (Pinter, 1970: 75)

²⁵³ ANTONIA ...escarola, endibias... ¡y también una coliflor! (Fo, 2011: 90)

²⁵⁴ SAM Porque (A): Soy el que mejor conduce... (B): No me tomo libertades. (Pinter, 1970: 46)

c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenza. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.²⁵⁵ (Fo, 2008: 18)

(175)

ANTONIA Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... (*non sa piú cosa dire*) poi capita che la pillola... non faccia effetto.²⁵⁶ (Fo, 2008: 19)

Por el contrario, el TLO3/EN, texto con el índice de frecuencia más bajo, cuenta con unos personajes demasiado sinceros o descarados (casi próximos a la insolencia) que no se acobardan ni titubean en sus intervenciones. Por tanto, mientras en el TLO2/IT los personajes necesitan las *pausas o vacilaciones* para pensar qué van a decir, en el TLO3/EN se emplean más frecuentemente con valor irónico (176) y (177).

(176)

RUTH If you take the glass... I'll take you.²⁵⁷ (Pinter, 1966: 34)

(177)

TEDDY Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.²⁵⁸ (Pinter, 1966: 75)

En lo que respecta al TLO1/SP, se sitúa a medio camino entre ambos. Sus personajes no tejen una red de mentiras, ni se atacan unos a otros; sin embargo, se presentan como dos mujeres de cierta edad que a menudo divagan o saltan de una idea o anécdota a otra teniendo que improvisar durante sus intervenciones (característica común con el TLO2/IT) (178), y también se fastidian mutuamente con cínicos comentarios, en su mayoría irónicos (característica común con el TLO3/EN) (179).

(178)

NATALIA Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstor, pero eso... (Sanchís Sinisterra, 2010: 34)

(179)

NATALIA ¿Te sentías tan mal, tan mal... que te has comprado un bolso? (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)

²⁵⁵ ANTONIA Pues sí, la muchacha es muy reservada... Y también porque Luis siempre le dice que es pronto, que no es momento, que con la crisis, que primero tienen que asentarse... que si se queda en estado la despiden del trabajo. Por eso él le hacía tomar la píldora (Fo, 2011: 20).

²⁵⁶ ANTONIA Será que la píldora no le ha hecho efecto porque... en realidad no la tomaba. Y si una no toma la píldora... (*Ya no sabe qué decir*)... luego pasa que la píldora... no hace efecto (Fo, 2011: 20).

²⁵⁷ RUTH Si tomas mi vaso..., te tomaré yo a ti (Pinter, 1970: 73).

²⁵⁸ TEDDY Ruth..., la familia te ha invitado a quedarte un poco más. Como... como una especie de huésped. Si te gusta la idea..., en casa nos arreglaremos sin ti... hasta que vuelvas (Pinter, 1970: 129).

– El modo

Finalmente, en lo que respecta al modo de este rasgo de oralidad, en los tres TLO se emplea en conversaciones en las que están presentes todos los interlocutores. Retomando lo expuesto al inicio de este epígrafe, Habler (2008: 123) destaca las *pausas o vacilaciones* como elementos útiles, aunque irritantes para el lector si se usan en exceso, para caracterizar el habla de los personajes. Para este autor, las *pausas o vacilaciones* son señales de planificación del discurso que el hablante puede manifestar antes o durante la transmisión del mismo, como hemos comprobado en los fragmentos que hemos mostrado anteriormente. Por tanto, el uso de este rasgo es un mecanismo más que contribuye a la falta de planificación y a la improvisación del texto, al igual que algunos de los rasgos vistos anteriormente (*digresiones, enunciados incompletos, extensión oracional breve, frases elípticas y orden pragmático o marcado de las palabras*).

La similitud entre el rasgo de oralidad *pausa o vacilación* y los rasgos anteriores (*digresión, enunciado incompleto, extensión oracional breve, frase elíptica y orden pragmático o marcado de las palabras*) también se ve reflejada en su relación con el texto dramático. Al igual que sucede con estos rasgos estudiados previamente, la *pausa o vacilación* también es un mecanismo que puede relacionarse con la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y, en consecuencia, con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Este rasgo es un elemento clave para promover la falta de planificación del discurso y la improvisación y, por tanto, fomentar la inmediatez del texto dramático.

La *pausa o vacilación* se emplea con el fin de transmitir al lector/espectador del texto dramático la sensación de que el emisor, es decir, el personaje se está tomando el tiempo que necesita para pensar lo que va a decir a continuación, como hemos observado especialmente en los fragmentos seleccionados del TLO2/IT, provocando de ese modo un efecto de espontaneidad e improvisación en el texto. Aunque Habler (2008) y Caravedo (1996) coinciden en que el uso abusivo de este rasgo puede irritar al lector o puede parecer un recurso deficiente, no es algo que hayamos percibido en nuestro corpus. Tal vez se deba a que no existe un abuso de este rasgo (344 casos en el TLO1/SP, 866 casos en el TLO2/IT y 177 casos en el TLO3/EN) o a la maestría con la que se emplea el lenguaje en los tres TLO que conforman este corpus.

7.2.2.10. Reformulación sintáctica o corrección

Encontramos la *reformulación sintáctica o corrección* como objeto de estudio en trabajos sobre el discurso y la sintaxis del texto y sus procesos constitutivos²⁵⁹. En estudios posteriores, observamos este rasgo de oralidad especialmente en investigaciones que se centran en el estudio de los marcadores discursivos de reformulación²⁶⁰.

Fernández Bernárdez (2000), basándose en autores previos (Gülich & Kotschi, 1983, 1987; Antos, 1982), lleva a cabo una investigación sobre la secuencia *quiero decir* como marcador de reformulación que funciona como estrategia discursiva.

Apoyándose en la teoría de la formulación de Antos (1982), estos autores (Gülich y Kotschi 1983: 334) consideran que la construcción de un discurso es, en realidad, un proceso de continuas formulaciones y reformulaciones. Al construir su discurso, el hablante intenta siempre encontrar las expresiones que más se ajustan a su propósito comunicativo, pero dado que su actividad se dirige a un destinatario, cada enunciado debe verse como una proposición que los interlocutores aceptarán o rehusarán. De esta manera, es el auditorio quien decide si el enunciado satisface las necesidades comunicativas y, en caso de que no lo haga, pide al locutor que lo complete, precise, explique o corrija: es decir, que lo reformule. También puede ser el propio locutor el que sienta la necesidad de explicar mejor lo que pretendía decir, y que, adelantándose a la petición del interlocutor, modifique alguna de sus formulaciones (Fernández Bernárdez, 2000: 264).

Fernández Bernárdez (2000: 264) entiende las reformulaciones como una demanda que puede provenir del receptor si, por algún motivo, necesita que se corrija o se especifique el mensaje que ha transmitido el emisor, o por el propio emisor, si este entiende que el mensaje que pretende transmitir no se ha recibido correctamente.

Vera Luján (2017) en su estudio sobre la estructura sintáctico-discursiva de las construcciones de reformulación describe este mecanismo como característico del discurso oral y lo presenta como un fenómeno estudiado especialmente, al menos en sus inicios, en trabajos de análisis del discurso oral.

²⁵⁹ Antos, G. (1982).

Gülich, E. & Kotschi, T. (1983, 1987).

Roulet, E. (1987).

²⁶⁰ Fernández Bernárdez, C. (2000).

Vera Luján, A. (2017).

Domínguez Mujica, C. (2004).

La reformulación es un mecanismo discursivo que ha recibido una especial atención en los modelos, inicialmente al menos, centrados en el análisis del discurso oral, pero el interés por este mecanismo, o por algunos de los tipos de relaciones discursivas a que puede dar lugar no ha faltado tampoco en modelos diferentes, de distinta naturaleza, que han desarrollado también diversas propuestas sobre la estructura de las secuencias de reformulación (Vera Luján, 2017: 182).

Centrados en el ámbito de la oralidad, Domínguez Mujica (2004) destaca el valor de los marcadores discursivos como herramientas para la reformulación o corrección en la lengua hablada.

Entre los marcadores de discurso, encontramos un conjunto de unidades que parecen compartir una función: la de introducir en el texto información que acaba de proponerse pero que el hablante juzga que debe reponer para su interlocutor. Los marcadores con esta función: *o sea, es decir, esto es, a saber, quiero decir, digo, mejor dicho, en otras palabras, por ejemplo*, etc., tienden, en efecto, a aparecer entre dos segmentos del texto entre los cuales parece haber una relación parafrástica, esto es, se vuelve a decir algo que ya ha sido dicho, con lo cual, ciertamente, puede pensarse también que la relación introduce cierta redundancia en el texto, en particular en el texto oral (Domínguez Mujica, 2004: 1).

Domínguez Mujica (2004: 1) afirma que la principal función de estos marcadores es la de volver a manifestar algo que ya se ha expuesto anteriormente, pero que el emisor considera que debe reformularse o corregirse. La repetición de determinada información produce una redundancia en el texto, algo especialmente frecuente en el texto oral espontáneo, debido a la falta de planificación previa del discurso, convirtiéndose en un recurso relevante en los textos que mimetizan la oralidad (como ocurre en el texto dramático).

Esta apariencia de redundancia de la oralidad puede tener varios orígenes, encontrados todos, seguramente, en una intención expresiva y en un deseo de mejor presentación de su discurso, intenciones y deseos que, a su vez, tendrían que ver con la labor interlocutiva que enfrenta el hablante. El hablante puede repetir lo que está diciendo, o bien, puede formular de nuevo para corregir lo dicho, para reparar la gramática, la referencia o la relación discursiva, también puede formular de nuevo para reorganizar, para re-formular lo dicho. (...) Entre la formulación y la reformulación puede haber, o no, un marcador que señale la reformulación, esto es, la reformulación puede ser explícita, con un marcador presente, o implícita, sin marcador (Domínguez Mujica, 2004: 1-2).

Domínguez Mujica (2004: 1-2) menciona los distintos motivos que pueden llevar al emisor a reformular el discurso y destaca principalmente la reorganización, reformulación o corrección de la información expuesta previamente, o bien la corrección de algún error gramatical. Además, añade que la reformulación puede contar con un marcador de reformulación (reformulación explícita) o no (reformulación implícita).

En nuestro corpus textual hemos hallado valores bajos para el rasgo de oralidad *reformulación sintáctica o corrección*. De hecho, para los TLO1/SP (0,73 %) y TLO2/IT (0,27 %) los valores se sitúan en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %). En el caso del TLO3/EN (1,14 %) el valor de este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), aunque no podemos evitar observar que se encuentra en este grupo por unas pocas centésimas que lo separan del grupo de índice de frecuencia bajo.

– El campo

Con respecto al campo, hemos observado que el rasgo *reformulación sintáctica o corrección* se emplea en situaciones bastante similares en los tres TLO. Hemos hallado casos en los que es el propio emisor el que se desdice a sí mismo tras haber emitido el mensaje y casos en los que, o bien el receptor corrige al emisor, o bien el emisor se corrige a sí mismo tras la intervención del receptor en la que este último pone de manifiesto su falta de entendimiento.

- El emisor se corrige a sí mismo sin intervención previa del receptor en los fragmentos (180), (181) y (182).

(180)

PRISCILA Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá. Más allá de tus narices, quiero decir. (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

(181)

BRIGADIERE Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!²⁶¹ (Fo, 2008: 66)

(182)

TEDDY Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.²⁶² (Pinter, 1966: 54)

- El receptor corrige al emisor o el emisor se corrige a sí mismo, tras la intervención del receptor (183), (184) y (185).

(183)

NATALIA Un acceso, ¿de qué?

PRISCILA De, no: a. Un acceso al parking... que pasará justo por aquí. (Sanchís Sinisterra, 2010: 48)

²⁶¹ AGENTE Basta de historias, y enseñeme las rosas, quiero decir... bueno, rápido, que ya he perdido mucho tiempo y estoy algo nervioso. (Fo, 2011: 88)

²⁶² TEDDY Sí. Tienen seis horas de retraso... Quiero decir sobre la hora de aquí. Los chicos estarán en la piscina... ahora mismo..., nadando. Piénsalo. Por la mañana, con sol. Nos vamos, ¿verdad? ¡Allí todo es tan limpio! (Pinter, 1970: 103)

(184)

GIOVANNI Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!

BRIGADIERE Voi chi? Noi carabinieri?

GIOVANNI No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.²⁶³ (Fo, 2008: 37)

(185)

TEDDY Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.

RUTH Clean.

TEDDY Yes.

RUTH Is it dirty here?

TEDDY No, of course not. But it's cleaner there. *Pause.* Look, I just brought you back to meet the family, didn't I? You've met them, we can go. The fall semester will be starting soon.

RUTH You find it dirty here?

TEDDY I didn't say I found it dirty here. *Pause.* I didn't say that.²⁶⁴ (Pinter, 1966: 55)

– El tenor

En lo que respecta al tenor de este rasgo de oralidad, en el TLO1/SP detectamos su uso especialmente por parte de Priscila con el fin de corregir a Natalia (186), (187) y (183). En estos fragmentos se produce una jerarquización de estos personajes: Natalia se muestra como una mujer que se confunde fácilmente y que comete numerosos errores fruto de su desorientación; por el contrario, Priscila parece tener la mente más despejada y las ideas claras, por lo que, a menudo, siente la necesidad de corregir a Natalia en sus devaneos.

(186)

PRISCILA ¿Ayer no fue miércoles?

NATALIA Más o menos.

PRISCILA ¿Y no tenía que venir don Nazario?

NATALIA Estará otra vez con amnistía.

PRISCILA Sí, estoy segura: dijo el miércoles.

NATALIA Pobre hombre: cada día peor...

PRISCILA Amnesia.

NATALIA ¿Qué?

²⁶³ JUAN ¿Insultos? Si no lo digo yo, lo dice su colega de la policía nacional. ¡Él afirma que se sienten ustedes esbirros del poder, siervos de los patronos!

AGENTE ¿Ustedes? ¿Los municipales?

JUAN No, él decía ustedes como diciendo ellos... los de la policía nacional. (Fo, 2011: 47)

²⁶⁴ TEDDY Sí. Tienen seis horas de retraso... Quiero decir sobre la hora de aquí. Los chicos estarán en la piscina... ahora mismo..., nadando. Piénsalo. Por la mañana, con sol. Nos vamos, ¿verdad? ¡Allí todo es tan limpio!

RUTH Limpio.

TEDDY Sí.

RUTH ¿Encuentras esto sucio?

TEDDY No, claro que no. Pero allí es más limpio. *Pausa.* Mira, yo te traje para conocer a la familia. ¿No? Ya los has conocido y nos podemos ir. No falta mucho para que empiece el curso.

RUTH ¿Encuentras esto sucio?

TEDDY No he dicho que esto fuera sucio. *Pausa.* No he dicho eso. (Pinter, 1970: 103)

PRISCILA Amnesia es lo que tiene, no amnistía. (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(187)

PRISCILA ¿Y de qué quieres testimoniar, si se puede saber?

NATALIA «De», no: contra (*Se abanica con un papel.*)

PRISCILA ¿Contra qué?

NATALIA (*Señalando el suelo del escenario.*) Contra los pesticidas contaminantes.

PRISCILA ¡Y dale! Ya te dije que no eché pesticida, sino insecticida. (Sanchís Sinisterra, 2010: 24)

El TLO2/IT es el texto con menor número de casos de *reformulaciones sintácticas o correcciones*. En este texto hemos hallado un caso similar a los expuestos en el TLO1/SP (188), pero son mucho menos habituales. En este fragmento Luigi se equivoca y trata de corregirse a sí mismo.

(188)

LUIGI E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...

GIOVANNI Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale! Nella testa! Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha.²⁶⁵ (Fo, 2008: 49)

En el TLO3/EN también hemos hallado un único caso en el que uno de los personajes corrige al otro (189). Se trata del fragmento en el que Lenny corrige a su padre Max, convencido de que su hermano Sam ha muerto, cuando este emplea la forma de pasado simple (*had*) del verbo *have* para hablar sobre él, aunque Sam no está muerto.

(189)

MAX What's he done? Dropped dead?

LENNY Yes.

MAX A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here!

JOEY *bends over* SAM.

JOEY He's not dead!

LENNY He probably was dead, for about thirty seconds.

MAX He's not even dead!

LENNY *looks down at* SAM.

LENNY Yes, there's still some breath there.

MAX (*pointing at* SAM.) You know what that man had?

LENNY Has.

MAX Has! A diseased imagination.²⁶⁶ (Pinter, 1966: 79)

²⁶⁵ LUIS ¿Quién me lo va a decir? No la toma porque no puede tener hijos, por una malformación... cómo se llama, ayúdame... es por angustia ancestral... caray, no me sale... se llama tipo antaléxico... satatético... no me acuerdo.

JUAN Tú sí que tienes una malformación ancestral. ¡En el coco! Tu mujer está sanísima, y puede tener niños, ya lo creo... ¡de hecho tiene! (Fo, 2011: 66)

²⁶⁶ MAX ¿Qué le ha pasado? ¿Se ha muerto?

LENNY Sí.

MAX Un cadáver. Un cadáver en mi sala. ¡Llévóslo! ¡Echadlo de ahí!

JOEY *se inclina sobre* SAM.

JOEY No está muerto.

En los TLO2/IT y TLO3/EN estos casos no son muy frecuentes y suelen emplearse junto al rasgo *pausa o vacilación*. En estas ocasiones, los emisores emplean la *reformulación sintáctica o corrección* en situaciones en las que el emisor necesita tiempo para pensar, elaborar y transmitir su mensaje (190), (191), (192) y (193). La combinación de estos dos rasgos representa un mecanismo útil para tomarse su tiempo durante la comunicación, simulando el discurso oral espontáneo.

(190)

ANTONIA Ma cosac'entrano gli operai? Al supermercato erano le mogli che portavano via la roba a prezzo modico, no?

GIOVANNI Sì, ma a casa sono loro, i mariti... gli operai, che fingono di niente! E che magari dicono anche: «Brava, hai fatto bene a fare man bassa!» Invece di spaccargli in testa scatola per scatola... sacchetto per sacchetto.²⁶⁷ (Fo, 2008: 21)

(191)

ANTONIA Come, di già? Cosa ne sai tu? Mezz'ora fa non sapevi neanche che era incinta e adesso ti meravigli che abbia le doglie!

GIOVANNI Beh, mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature!²⁶⁸ (Fo, 2008: 34)

(192)

SAM I don't mess up my car! Or my... my boss's car! Like other people.²⁶⁹ (Pinter, 1966: 15)

(193)

TEDDY Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.²⁷⁰ (Pinter, 1966: 54)

– El modo

Finalmente, en lo que respecta al modo hemos podido comprobar que este rasgo se emplea en la mayoría de ocasiones para ralentizar el ritmo de la comunicación. Los emisores y los receptores están todos presentes durante el empleo de este rasgo en conversaciones orales. En el caso del TLO1/SP se usa para caracterizar al personaje de

LENNY Probablemente ha estado muerto durante treinta segundos.

MAX ¡Ni siquiera está muerto!

LENNY (*Mirando hacia abajo, a SAM.*)

LENNY Sí, todavía respira un poco.

MAX (*Señalando a SAM.*) ¿Sabes lo que tenía ese hombre?

LENNY Lo que tiene.

MAX Tiene una imaginación enfermiza. (Pinter, 1970: 135)

²⁶⁷ ANTONIA ¿Qué tienen que ver los obreros? En el súper eran mujeres las que se llevaban la comida a precio moderado, ¿no?

JUAN Sí, pero luego en casa sus maridos... los obreros, disimulan, y puede que incluso les digan: “¡Has hecho bien en pillar!”, en lugar de romperles las latas en la cabeza de una en una... (Fo, 2011: 25)

²⁶⁸ ANTONIA ¿Cómo que ya? ¿Qué sabes tú? Hace media hora ni siquiera sabías que estaba embarazada, y ahora te extraña que tenga dolores de parto.

JUAN Bueno, me parecen, cómo diría... un poco prematuros. (Fo, 2011: 42)

²⁶⁹ SAM ¡Yo no ensucio mi coche! O el coche de mi jefe. ¡Como otros! (Pinter, 1970: 48)

²⁷⁰ TEDDY Claro que sí. Claro que... los quiero. No sé de qué me hablas. (Pinter, 1970: 106)

Natalia como una mujer olvidadiza y confusa, lo que se suma al mismo uso presente en los TLO2/IT y TLO3/EN, en lo que fundamentalmente se emplea para fomentar la espontaneidad del texto poniendo de manifiesto las equivocaciones que se cometen durante una conversación oral espontánea y que se reformulan o se corrigen durante el propio acto comunicativo. Retomando lo expuesto al inicio de este epígrafe, hemos podido comprobar que el rasgo *reformulación sintáctica o corrección* en el corpus objeto de nuestro estudio cumple las funciones que destacaba Domínguez Mujica (2004: 1-2) de reorganización, reformulación o corrección de la información expuesta previamente, o bien la corrección de algún error gramatical. Además, también hemos hallado casos en los que la *reformulación sintáctica o corrección* cuenta con un marcador de reformulación (reformulación explícita) (180), (181), (182) y (191) o no (reformulación implícita), tal y como explica este investigador.

Para terminar con el análisis de este rasgo, vamos a mencionar su relación con el texto dramático de forma breve, pues este rasgo comparte una relación con el texto dramático similar a la de los rasgos anteriormente analizados (*enunciado incompleto, extensión oracional breve, falso comienzo, frase elíptica, orden pragmático o marcado de las palabras y pausa o vacilación*). Todos estos rasgos pertenecientes al nivel sintáctico se emplean en nuestro corpus como elementos para reproducir la falta de planificación y la espontaneidad del discurso, aspecto clave en la mimesis de la oralidad fingida informal.

Los textos dramáticos aquí analizados comparten estos rasgos con la misma finalidad y estos repercuten, también del mismo modo, en la conservación de la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) así como de la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). De igual manera que sucede con el rasgo *pausa o vacilación*, el emisor del rasgo *reformulación sintáctica o corrección* parece estar elaborando el mensaje en el mismo momento de pronunciarlo, con los errores típicos de la comunicación oral espontánea, la cual necesita *reformulaciones o correcciones* en ese preciso instante. Aunque en estos textos los errores quedan escritos, tanto durante su lectura (texto dramático) como durante su representación (texto teatral), parecen algo no planificado. En definitiva, nos encontramos ante errores que son reales, pero que se corrigen al momento y que reafirman la inmediatez del texto dramático.

7.2.2.11. Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)

El último rasgo perteneciente al nivel sintáctico que vamos a analizar es *trasgresión del estándar*. Antes de adentrarnos en los estudios que incluyen la *trasgresión del estándar* como un elemento característico en la mimesis de la oralidad, vamos a tratar de aclarar brevemente el concepto de *trasgresión del estándar*, entendido como la trasgresión de la norma lingüística. La norma lingüística es un tema ampliamente estudiado desde principios del siglo XX por numerosos lingüistas (Jespersen, 1914; Coseriu, 1962; Hjelmselv, 1974; entre otros). En esta tesis doctoral no vamos a detenernos en un análisis de las tricotomías establecidas por dichos investigadores, partiendo de la dicotomía previa establecida por Saussure (1916) *lengua/habla*, entre los conceptos *sistema/norma/habla* (Coseriu, 1962) o *esquema/norma/uso* (Hjelmselv, 1974), ya que esta cuestión no está directamente relacionadas con los objetivos de esta investigación y, además, precisarlos supondría una extensa desviación de lo que aquí nos ocupa. No obstante, consideramos conveniente tratar el tema de la transgresión de la norma lingüística como un elemento estilístico en una determinada obra literaria.

Afortunadamente, para los lingüistas y los correctores profesionales, la norma es un punto de referencia, que puede seguirse o transgredirse, de acuerdo con la intención del hablante. Dicho de otro modo, cuando un autor elige no seguir una norma es porque hay conciencia de la transgresión, y, en esos casos, el corrector podrá señalarla, plantear los riesgos de falta de comprensión o confusión, pero no debe modificar el discurso, si el autor así lo dispuso (Gómez Belart, 2016:118).

Gómez Belart (2016) en su estudio sobre la norma y los criterios de corrección hace una importante mención al uso deliberado de la *trasgresión del estándar* como elemento estilístico que puede caracterizar el habla de un determinado personaje o ser el reflejo del estilo de un autor, y que como tal que no debe ser neutralizado por los correctores profesionales.

El trabajo de un corrector no es imponer la norma estándar sobre la individual, sino señalar aquello que no condice con las normas sociales para que 2. Las palabras vuelan, los escritos permanecen (traducción del editor). Nuria Gómez Belart Ideas, II, 2 (2016) 125 el autor decida si prefiere adecuar su estilo en favor de la claridad o mantener su posición y transgredir las formas registradas. A su vez, mediante el análisis del léxico y de la estructuración de los enunciados, el corrector debe establecer, antes de iniciar su tarea, los patrones que definen la identidad del autor, puesto que, en el caso de que fuera necesario proponer una reformulación, debe sugerir formas que no alteren el contexto (Gómez Belart, 2016:125).

Del mismo modo que el corrector profesional, el traductor también se enfrenta a la ardua tarea que supone traducir el estilo de una obra literaria, como explica Pujol (2003: 180) «i és que l'estil és una de les primeres coses que es perd en traducció»²⁷¹. Marco (2002) ofrece en su obra un modelo de análisis estilístico de textos literarios que permite detectar los problemas de traducción, en el que se incluye y analiza la *trasgresión del estándar* en textos literarios.

En los últimos años se ha estudiado de manera recurrente la *trasgresión del estándar* en trabajos sobre la plasmación de la oralidad en redes sociales. Llisterri (2002) se centra en las trasgresiones ortográficas de las formas escritas en los chats. Como el propio autor afirma (Llisterri, 2002: 63) «las formas escritas en los chats reflejan los fenómenos propios de la lengua oral», a lo que añade:

Son ya varios en nuestro contexto más cercano los autores que han puesto de manifiesto el carácter oral del chat y su posición intermedia en el continuum entre lo hablado y lo escrito; en este sentido, parece existir un cierto consenso en definir la lengua del chat como «texto escrito oralizado» (Cervera, 2001; Gómez Torrego, 2001; Yus, 2001)²⁷². Así, Mayans (2000)²⁷³ sostiene que nos encontramos ante «el más [...] “oral” de los registros escritos» (Llisterri, 2002: 62).

Aunque en esta investigación tratamos los textos dramáticos y no los chats, resulta interesante la dimensión oral que registran estos textos y como las *trasgresiones* resultan ser una de las características principales empleadas para reflejar la oralidad en estas formas escritas.

Siguiendo la misma línea de investigación, Mogrovejo-Flores, Medrano-Zarate, Quina-Condori & Mamani-Flores (2018) estudian las trasgresiones cometidas por jóvenes estudiantes en la red social *WhatsApp*.

Los estudiantes transgreden las normas gramaticales en la comunicación de las redes sociales porque es una moda, por el tipo de interacción, por economía de palabras y por estructuras gramaticales y abreviaturas que consideran la oralidad, el formato de WhatsApp está diseñado para eso, porque buscan aceptación en un entorno social, el ser humano por naturaleza es transgresor de las reglas, la comunicación es mucho más rápida al utilizar abreviaturas, acortamientos, elipsis, iconos y símbolos, por economía (Mogrovejo-Flores *et al.*, 2018: 58).

²⁷¹ Y es que el estilo es una de las primeras cosas que se pierde en la traducción. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

²⁷² Cervera Rodríguez, A. (2001). La irrupción del coloquialismo en Internet y las nuevas tecnologías, en *II Congreso Internacional de la Lengua Española. El español en la Sociedad de la Información*. Valladolid, 16-19 de octubre de 2001.

Gómez Torrego, L. (2001). La gramática en Internet, en *II Congreso Internacional de la Lengua Española. El español en la Sociedad de la Información*. Valladolid, 16-19 de octubre de 2001.

Yus, F. (2001). *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel (Lingüística).

²⁷³ Mayans, J. (2000). *El lenguaje en los chats: entre la diversión y la subversión*. *iWorld* 29, pp. 42-50.

Como destacan estos investigadores, la imitación de la oralidad en esta red social es uno de los principales motivos de las trasgresiones gramaticales, junto a algunos otros que no resultan tan pertinentes para esta investigación.

Noguera Vivo (2006) también estudia las trasgresiones de los estudiantes jóvenes en redes sociales.

Conviene por tanto, desterrar la idea de que el chat es un canal que conduce al deterioro de la lengua y concretamente del lenguaje oral. Como acabamos de ver, hay que ubicar las incorrecciones gramaticales, sintácticas y ortográficas dentro del ámbito de la trasgresión voluntaria; que tiene por objeto definir una personalidad distintiva en un espacio de comunicación novedoso.

Por otro lado, el chat no daña la normatividad del lenguaje escrito porque lo que se intenta evocar en este canal es el código oral, aunque por sus condiciones, se tiene que representar a través del código escrito. Como cualquier otro medio de comunicación, durante su fase de desarrollo evoluciona a partir de códigos ya existentes tomados de otros medios de comunicación, pero eso no implica agresión hacia éstos (Noguera Vivo, 2006: 74).

El autor explica que el chat, igual que el texto dramático, en nuestra opinión, es un texto que pretende imitar el discurso oral, aunque se debe plasmar de manera escrita. Por tanto, las trasgresiones gramaticales (incluidas las sintácticas) no deben considerarse como errores que deterioran el lenguaje, sino que se cometen de manera voluntaria con fines específicos, como es la imitación del habla, que a menudo presenta dichas trasgresiones (Noguera Vivo 2006).

Dejando a un lado los estudios sobre plasmación de la oralidad en redes sociales, también hallamos algunas nociones interesantes sobre la trasgresión como elemento para plasmar la oralidad en textos literarios. Kunz (2012) estudia la oralidad fingida en la obra literaria del escritor chileno Roberto Bolaño y destaca la «transgresión de las normas gramaticales y literarias» como un elemento clave, junto a otros como «la fonética y léxico dialectal y sociolectal, la sintaxis y la pragmática del diálogo coloquial (elementos de la lengua hablada)», así como «el enriquecimiento de los recursos expresivos mediante el uso de formas lingüísticas marginales, no canónicas, incluso tabuizadas»; para la recreación de lo «oral» en la narrativa hispanoamericana contemporánea (Kunz 2012: 148).

En una obra similar sobre el diálogo y la oralidad en la narrativa hispánica moderna, Altmann (2001: 215) explica lo siguiente acerca de la trasgresión de las normas y formas literarias:

Por lo tanto, las declaraciones de esos autores sobre sus intenciones de integrar la oralidad en su escritura para "atrapar la realidad" no deben de interpretarse de una forma estricta, sino que deben

comprenderse más bien como una astucia literaria para atraer el interés del lector y para justificar la transgresión de normas y formas literarias.

Este autor también destaca la transgresión de los estándares como un mecanismo útil para representar la oralidad en el texto literario y añade que estas transgresiones no deben entenderse como errores, sino como herramientas para captar la atención del receptor de manera que su uso queda justificado.

Finalmente, comentaremos un estudio sobre oralidad y legitimación gramatical:

Es difícil leer un trabajo sobre la producción oral y escapar a la impresión de que asistimos a una ceremonia de «liberación» de las reglas gramaticales. Liberación de los locutores, que en el discurso espontáneo parecen deshacerse del estrecho corsé de reglas que domina en la escritura y, en consecuencia, respiran a sus anchas. Pero también liberación de los lingüistas, que pueden razonar fuera del limitado universo de las configuraciones sintácticas declaradas legítimas (por no decir «necesarias») y concentrar su atención en otros aspectos más pertinentes (Barra Jover, 2002: 55).

Este autor explica que existe una liberación durante la producción oral frente a las normas establecidas para el texto escrito, liberación que se ve reflejada en el uso de la sintaxis. Barra Jover mantiene la idea de una sintaxis oral como una creación distinta a la sintaxis escrita, caracterizada por las condiciones propias de su medio.

Por supuesto, debe interpretarse todo lo que se ha visto como un conjunto de sugerencias que, aunque estuviesen mal planteadas en el detalle, pueden proporcionar una buena orientación general de trabajo. Lo esencial para mí, como he dicho al principio, es buscar una sintaxis oral que no tenga como base la escrita sino que comparta con ella una base no configuracional a partir de la cual ambas se bifurquen a causa de la morfología disponible en cada canal (Barra Jover, 2002: 64).

En nuestro corpus hemos contabilizado un número de ocurrencias bastante reducido para el rasgo *transgresión del estándar*. En el TLO1/SP presenta un índice de frecuencia del 0,03 %, en el TLO2/IT no hemos detectado casos de este rasgo de oralidad y en el TLO3/EN contamos con un 2,31 %. En el TLO1/SP el rasgo *transgresión del estándar* se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %), mientras que en el TLO3/EN se sitúa en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %). En el caso del TLO2/IT hemos detectado cuatro casos en los que se emplean los pronombres «a me mi» y «a te ti» considerados en italiano como una *transgresión del estándar (nivel sintáctico)*. Treccani²⁷⁴ explica sobre este fenómeno lo siguiente:

²⁷⁴ http://www.treccani.it/enciclopedia/a-me-mi-a-te-ti_%28La-grammatica-italiana%29/ Recuperado el 14 de abril de 2020

Nel linguaggio parlato informale, un costruito come a me mi è certamente consentito. Ma nel parlato formale (un colloquio di lavoro o una prova di esame orale, un dialogo con un superiore – docente, capoufficio ecc.) e ancor più nello scritto è decisamente da evitare, perché darebbe la sensazione che chi parla o scrive non sia capace di adeguare il proprio registro linguistico alla situazione in cui si trova²⁷⁵.

Treccani añade sobre «a me mi» y «a te ti» que se trata de la repetición de dos pronombres: el primero tónico (me) y el segundo átono (mi). Esta repetición de los pronombres se lleva a cabo con el fin de destacar el elemento considerado más importante en la oración. Teniendo esto en cuenta, hemos considerado oportuno contabilizar los casos de «a me mi» y «a te ti» en el rasgo *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional* (cfr. 7.2.3.3. *Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional*) que se ocupa precisamente de este tipo de fenómenos.

– El campo

En lo que respecta al TLO1/SP, contabilizamos un único caso del rasgo *trasgresión del estándar* (194).

(194)

PRISCILA En lo que va de año, lo menos tres veces. (Sanchís Sinisterra, 2010: 17)

En este fragmento (194), se omite la preposición *por* en la locución adverbial *por lo menos*. El *Diccionario panhispánico de dudas* (en adelante DPD)²⁷⁶ aclara sobre esta omisión lo siguiente:

Por lo menos. ‘Como mínimo’: «Sofía tenía *por lo menos* veinte años menos que él» (Puértolas Noche [Esp. 1989]). En la lengua coloquial es frecuente la supresión de la preposición *por*: «Les sacó a todos *lo menos* tres cuerpos de ventaja» (FdzCastro Novia [Esp. 1987]). También se usa para introducir una rectificación o salvedad a lo que se acaba de decir: «Ahora se ha quedado dormido, o *por lo menos* ha cerrado los ojos y se hace el dormido» (Cortázar Reunión [Arg. 1983]). Con estos mismos sentidos se emplean también las locuciones *al menos* y *a lo menos*.

Como observamos en esta aclaración del DPD, la locución adverbial *por lo menos* se usa con el significado de *como mínimo* en nuestro TLO1/SP (en lo que va de año, por lo menos tres veces). El DPD explica que la omisión de la preposición es algo habitual en la lengua coloquial, presente en el TLO1/SP y empleada como mecanismo para

²⁷⁵ En el lenguaje hablado informal, una construcción «a me mi» es aceptable. Pero en el hablado formal (una entrevista de trabajo o un examen oral, una conversación con profesor o un jefe, etc.) y aún más en lo escrito debe evitarse porque da la sensación de que quien habla o escribe no es capaz de adecuar su propio registro lingüístico a la situación en la que se encuentra. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*).

²⁷⁶ <http://lema.rae.es/dpd/?key=menos> Recuperado el 4 de agosto de 2019

reflejar el discurso oral en este texto dramático. Esta omisión constituye una *trasgresión*, puesto que no cumple estrictamente con la norma gramatical. Si bien es cierto que se trata de una *trasgresión* frecuente y, por tanto, aceptada hasta cierto punto, pero no por ello deja de constituir una desviación de la norma lingüística.

En lo que respecta al TLO3/EN, hemos contabilizado 77 casos de este rasgo, de los cuales 64 son omisiones de los verbos auxiliares en oraciones interrogativas (195) y (196) y 13 son omisiones del sujeto de la oración (197) y (198).

(195)

SAM You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.²⁷⁷ (Pinter, 1966: 13)

(196)

MAX What's going on here? You drunk? He stares at LENNY. What are you shouting about? You gone mad?²⁷⁸ (Pinter, 1966: 35)

En el caso de la omisión de los verbos auxiliares en oraciones interrogativas (195) y (196), ya se han explicado ampliamente en relación con los rasgos *frases elípticas* y *orden pragmático o marcado de las palabras*, en la parte referida a las *question tags*, (cfr. 7.2.2.7. *Frases elípticas* y 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*, de este mismo capítulo). Estas omisiones trasgreden la gramática inglesa y, por tanto, las podemos considerar como casos del rasgo *trasgresión del estándar*, además de *frases elípticas*.

(197)

SAM After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.²⁷⁹ (Pinter, 1966: 16)

(198)

JOEY Feel a bit hungry.²⁸⁰ (Pinter, 1966: 16)

En lo que respecta a la omisión del sujeto de la oración, se trata de algo especialmente frecuente en los casos en los que el sujeto de la oración es *I* (yo). Esto es algo habitual en las conversaciones en las que los interlocutores no tienen dudas sobre la identidad del sujeto de la oración. A pesar de que se trata de un fenómeno habitual, y

²⁷⁷ SAM ¿Sabes lo que me dijo? Me dijo que era el mejor chófer que había conocido. El mejor. (Pinter, 1970: 45)

²⁷⁸ MAX ¿Qué es lo que pasa? ¿Estás borracho? *Se queda mirando a LENNY.* ¿Por qué gritas a estas horas por la casa? ¿Te has vuelto loco? (Pinter, 1970: 75)

²⁷⁹ SAM Después de todo salí con ella un par de veces. ¿no es así? La llevé por ahí una o dos veces en mi taxi. Era una mujer encantadora. (Pinter, 1970: 49)

²⁸⁰ JOEY Tengo hambre. (Pinter, 1970: 50)

del mismo modo que sucede con el caso anteriormente expuesto (omisión de los verbos auxiliares en las oraciones interrogativas), estas omisiones constituyen una desviación de la norma. En inglés el sujeto de la oración es necesario, dado que las desinencias verbales de la conjugación inglesa a menudo coinciden para las distintas personas y puede llevar a confusión fácilmente. Esto es algo característico de este idioma que no sucede en las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación (español e italiano).

– El tenor

En el TLO1/SP, es Priscila la que emplea este rasgo de oralidad (194). Natalia trata de convencer a Priscila de que le preste su abrigo para salir a la calle porque el forro del abrigo de Natalia está estropeado. Priscila se extraña porque Natalia ya ha cambiado el forro de su abrigo por lo menos en tres ocasiones ese año.

Al tratarse de un único caso aislado de este rasgo en el TLO1/SP, no observamos que este rasgo se use como un elemento especialmente relevante en la caracterización del habla de ningún personaje, ni para establecer ningún tipo de relación jerárquica o de otro tipo entre ellos.

En lo que respecta al TLO3/EN, ya hemos tratado la omisión de los verbos auxiliares en las oraciones interrogativas en el rasgo *frases elípticas* (cfr. 7.2.2.7. *Frases elípticas*), al que remitimos para ahondar en la cuestión. Max es el personaje que emplea las oraciones interrogativas omitiendo los verbos auxiliares en la gran mayoría de ocasiones que hemos detectado este rasgo (199).

(199)

MAX Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!²⁸¹ (Pinter, 1966: 9)

Se trata de una característica de este personaje, el padre de familia. Desde su posición autoritaria, Max no cuida su forma de expresarse, sino que lo hace de manera distendida e informal, con un elevado uso de *trasgresiones del estándar*, *oraciones elípticas*, *coloquialismos*, etc.

– El modo

Tras el análisis de los datos recogidos del corpus, hemos podido observar que este rasgo de oralidad no se emplea como una herramienta muy habitual para plasmar la oralidad fingida. Cuando se emplea, todos los interlocutores están presentes.

²⁸¹ MAX ¡Oye! Que te deslomo como me hables así. ¿Cuándo se ha visto? ¡Hablarle así a su viejo y asqueroso padre! (Pinter, 1970: 40)

En el TLO1/SP se ha empleado en una única ocasión y en el TLO2/IT en ninguna. En el caso del TLO3/EN (texto con un índice de frecuencia mayor), su elevado porcentaje (con respecto a los datos obtenidos en el TLO1/SP y TLO2/IT) se debe a las particularidades de esta lengua. Las elipsis que hemos contabilizado y considerado como *trasgresiones del estándar*, son algo habitual en el discurso oral informal inglés, de ahí que su porcentaje sea mayor que en los otros dos TLO, en los que no se produce este fenómeno lingüístico.

En lo que respecta a la relación entre este rasgo y las características del texto dramático, únicamente hemos hallado relación con la propia oralidad.

Retomando los estudios sobre la *trasgresión a nivel sintáctico* como medio para plasmar la oralidad en el texto escrito expuestos al inicio del análisis de este rasgo (Kunz, 2012; Altmann, 2001 y Barra Jover, 2002), observamos que dichas *trasgresiones* no afectan a ninguna otra de las características del texto dramático que no sea la oralidad. Este rasgo se emplea principalmente como medio para reproducir la lengua coloquial, muy habitual en el discurso oral, en el texto escrito. Por tanto, no interfiere en las otras dimensiones del texto dramático como la teatralidad, la inmediatez, la publicidad, etc.

7.2.3. Nivel morfológico

7.2.3.1. Afijo (prefijo y sufijo)

El primer rasgo del nivel morfológico que vamos a analizar es *afijo (prefijo y sufijo)*. Este rasgo de oralidad se incluyó en nuestra clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida para su estudio en textos dramáticos (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*) a raíz de la revisión de los estudios de Brandimonte (2012) y Baños-Piñero (2009).

Brandimonte (2012: 67) incluye *creación léxica: sufijación, prefijación y acortamientos* como una característica del diálogo ficticio tras analizar las obras que conforman los corpus textuales que examina en su estudio. Cabe señalar que el autor

desarrolla en mayor profundidad tres rasgos de oralidad —*enfocadores de alteridad y conectores metadiscursivos, interjecciones y apelativos y vocativos fáticos de control de contacto*— de los ocho que detecta en su corpus y la *creación léxica* no es uno de ellos (Brandimonte 2012: 67-76).

En lo que respecta a la investigación de Baños-Piñero (2009), en su corpus destaca la sufijación como un rasgo empleado para reforzar el discurso oral espontáneo.

La introducción de vacilaciones fonéticas, discordancias, mecanismos que imprimen discontinuidad al discurso, marcadores discursivos, tacos y términos no normativos, así como la intensificación de la sufijación o la redundancia en la versión final, refuerzan la espontaneidad del producto final (Baños-Piñero, 2009: 413).

Los cimientos del mismo residen en la imitación del discurso oral espontáneo y, por tanto, en el uso de un registro oral, basado en recursos que son propios de los textos orales: el alto grado de redundancia, las vacilaciones y titubeos, el predominio de la yuxtaposición o la elevada referencia exofórica en el nivel sintáctico; o el uso frecuente de la sufijación y los procedimientos de acortamiento léxico, de unidades fraseológicas o de términos y expresiones propias del registro oral coloquial en el nivel léxico, entre otros rasgos. Estos mecanismos de imitación del registro oral espontáneo se mezclan con otros propios del discurso escrito, aspecto que no hace sino corroborar su carácter prefabricado, pues es el propio traductor (o incluso el director y los actores de doblaje) los que deciden en última instancia hacer uso de estos rasgos para intentar que el discurso sea pretendidamente más espontáneo u obviarlos (Baños-Piñero, 2009: 414).

En lo que respecta a los resultados que Baños-Piñero obtiene sobre *afijos (prefijos y sufijos)*, llama especialmente la atención un mayor empleo de los sufijos con respecto a los prefijos: «en comparación con la sufijación, el uso de prefijos no es frecuente en el corpus» (Baños-Piñero, 2009: 256); asimismo, la autora añade que «la sufijación se manifiesta a través del uso de sufijos aumentativos, superlativos y, sobre todo, diminutivos» (Baños-Piñero, 2009: 254).

Tanto en *Friends* como en *Siete Vidas* se recurre con frecuencia a mecanismos intensificadores, como la sufijación y la prefijación, así como a procedimientos de acortamiento léxico con un fin afectivo. En ambos casos, la sufijación es el fenómeno más habitual, seguido de los procedimientos de acortamiento léxico y de la prefijación (Baños-Piñero, 2009: 404).

Más adelante comprobaremos si esta situación también se cumple en el corpus que aquí examinamos.

Además de estos dos estudios, ya incluidos en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales* y 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*), no nos ha resultado sencillo encontrar otras investigaciones que traten la creación léxica o el *afijo* como rasgo de oralidad. De hecho, únicamente hemos hallado el trabajo de Sánchez García (2018). Esta autora

estudia el parlache²⁸² como elemento evocador de la oralidad ficcional en la novela *Rosario Tijeras* del escritor colombiano Jorge Franco (1999). «En el parlache la derivación es un procedimiento de formación léxica muy recurrente. Al igual que ocurre en el español general» (Sánchez García, 2018: 75). Aunque este estudio está sujeto a las restricciones que supone la jerga específica objeto de análisis, el parlache es una variedad procedente del español, lengua con la que guarda muchas semejanzas. «Las palabras del parlache obtenidas mediante este proceso se forman mediante los mismos mecanismos del español; es decir, prefijación, sufijación y parasíntesis» (Sánchez García, 2018: 76). Esta investigadora destaca la *derivación* mediante *sufijos* y *prefijos* (junto a otros rasgos como la *unidad fraseológica*, la *onomatopeya*, el *préstamo*, etc.), como elementos característicos del parlache para la evocación de la oralidad en su obra objeto de estudio.

En el corpus hemos hallado un índice de frecuencia de este rasgo del 0,54 % para el TLO1/SP y del 0,69 % para el TLO2/IT; en el TLO3/EN no hemos hallado ninguna ocurrencia. Como podemos observar, el índice de frecuencia es similar en ambos textos, situándose en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

Lo observado en el estudio de Baños-Piñero (2002: 254) sobre el mayor uso de sufijos, y especialmente de sufijos diminutivos, se confirma en los TLO1/SP y TLO2/IT de nuestra investigación.

En el TLO1/SP hemos contabilizado 20 casos de este rasgo, todos ellos sufijos. De estos 20 casos, 14 son diminutivos, 3 aumentativos, 2 superlativos y 1 despectivo.

En el TLO2/IT los valores son similares, aunque no existe tanta diferencia entre diminutivos y aumentativos. Hemos contabilizado 34 ocurrencias de este rasgo en total, de las cuales, 18 son diminutivos, 14 son aumentativos y 2 son superlativos.

Si observamos las situaciones en las que se emplean los sufijos, tanto los diminutivos como los afijos, encontramos bastantes similitudes entre ambos textos.

- Sufijos en oraciones con un valor irónico

²⁸² 1. m. Col. Jerga surgida y desarrollada en los sectores populares y marginados de Medellín, que se ha extendido en otros estratos sociales del país. (DRAE) <https://dle.rae.es/?id=RwnfCqe> Recuperado el 5 de agosto de 2019

Son más habituales en el TLO1/SP (200) y (201) (sufijos diminutivos) que en el TLO2/IT (202) (sufijo despectivo) y (203) (sufijo diminutivo) el uso de sufijos en oraciones con valor irónico, conferido por el contexto y el cotexto. No obstante, encontramos casos en ambos textos.

(200)

PRISCILA Pues anda, que el pañuelito en la cabeza... (Sanchís Sinisterra, 2010: 22)

(201)

PRISCILA Y encima, con ese nombrecito: el Teatro del Fantasma... (Sanchís Sinisterra, 2010: 33)

(202)

ANTONIA Gli è capitata la disgrazia! Il Signore l'ha punito! Oh, poveraccio!²⁸³ (Fo, 2008: 68)

(203)

ANTONIA Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina!²⁸⁴ (Fo, 2008: 70)

- Sufijos en oraciones con valor de desprecio

Son poco frecuentes tanto en el TLO1/SP (204) y (205) (sufijos aumentativos), como en el TLO2/IT (206) y (207) (sufijos diminutivos), el uso de sufijos en oraciones cuyo contexto y cotexto transmite un valor de desprecio.

(204)

PRISCILA ... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona... (Sanchís Sinisterra, 2010: 12)

(205)

NATALIA No estoy segura... El del pasamontañas creo que era Pepe... Hubo que hacérselo a medida, por el cabezón que tenía... (Sanchís Sinisterra, 2010: 73)

(206)

BRIGADIERE Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!²⁸⁵ (Fo, 2008: 66)

(207)

BRIGADIERE Ammazza che manina!²⁸⁶ (Fo, 2008: 70)

- Sufijos en oraciones con valor afectivo

Son habituales en ambos textos, aunque ligeramente más frecuentes en el TLO2/IT (209) y (210) que en el TLO1/SP y (208).

²⁸³ ANTONIA ¡Le ha ocurrido la desgracia! El Señor lo ha castigado, pobrecillo... (Fo, 2011: 92)

²⁸⁴ ANTONIA El niño... ¡el niño de Santa Eulalia, que le ha tocado la frente con su manita! (Fo, 2011: 94)

²⁸⁵ AGENTE Basta de historias, y enséñeme las rosas, quiero decir... bueno, rápido, que ya he perdido mucho tiempo y estoy algo nervioso. (Fo, 2011: 88)

²⁸⁶ AGENTE ¡Caray con la manita! (Fo, 2011: 94)

(208)

NATALIA Y algún papelito para ti... (Sanchís Sinisterra, 2010: 71)

(209)

ANTONIA Ci facciamo un pranzetto... Uh che fame!²⁸⁷ (Fo, 2008: 16)

(210)

LUIGI Sì, sta sopra, al terzo piano. Ma so di sicuro que non è in casa. È all'ospedale! È sempre ammalato, poveraccio... una brutta vita!²⁸⁸ (Fo, 2008: 74)

- Sufijos con valor intensificador

Son mucho más frecuentes en el TLO2/IT (213) y (214) (sufijos aumentativos) que en el TLO1/SP (211) y (212) (sufijos aumentativos).

(211)

NATALIA La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio... (Sanchís Sinisterra, 2010: 26)

(212)

PRISCILA ¿Y quiénes la vamos a montar? ¿Tú y yo solas? Anda: vamos a dormir, que es tardísimo... (Sanchís Sinisterra, 2010: 80)

(213)

ANTONIA Così, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!²⁸⁹ (Fo, 2008: 19)

(214)

ANTONIA Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!²⁹⁰ (Fo, 2008: 81)

– El tenor

En el TLO1/SP observamos que Priscila emplea este rasgo en 8 ocasiones, mientras que Natalia lo emplea en 12, valores relativamente cercanos. También hemos observado que Priscila lo emplea con mayor frecuencia para expresar ironía o desprecio, mientras que Natalia lo usa de manera afectiva. No obstante, estos datos no son muy rotundos, ya que ambas lo emplean con todos los valores en alguna u otra ocasión.

En el TLO2/IT hemos hallado diferencias más notables en el uso de este rasgo por parte de los personajes. Antonia es el personaje que más emplea los sufijos, con 20 de las 34 ocurrencias halladas, lo que contribuye a la caracterización del propio personaje,

²⁸⁷ ANTONIA Nos vamos a hacer una cenita... ¡qué hambre! (Fo, 2011: 16)

²⁸⁸ LUIS Sí, arriba, en el tercero, pero seguro que no está en casa. Está ingresado. Siempre está enfermo, el pobre... vaya una vida... (Fo, 2011: 100)

²⁸⁹ ANTONIA Así que Margarita ha decidido desvendarse, y ¡ploff, una barriga! Tenías que verla, Juan. (Fo, 2011: 21)

²⁹⁰ ANTONIA Qué va, si estoy divinamente... ¡ni me he dado cuenta! (Fo, 2011: 110)

así como de su relación con el resto de interlocutores. Antonia emplea este rasgo con distintas funciones comunicativas.

- Para enfatizar o aumentar la expresividad en sus oraciones (213) y (215).

(215)

ANTONIA C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assassino!»²⁹¹ (Fo, 2008: 13)

- Para expresar afectividad del emisor hacia el tema o las personas nombradas por el mismo (216) y (217).

(216)

ANTONIA Eh, poverina, era tutta sola in casa... e a vedersi tutti quei poliziotti piombare dentro, le è preso uno spavento!²⁹² (Fo, 2008: 33)

(217)

ANTONIA Le è presa una crisi poco fa... per via che dei poliziotti volevano palparle la pancia, poveraccia!²⁹³ (Fo, 2008: 38)

- Con sentido irónico en algunas de las muchas mentiras que dice a lo largo del texto (202) y (203).

– El modo

Tras observar los datos obtenidos de nuestro corpus, vemos que el rasgo *afijo* (*sufijo* y *prefijo*) se representa esencialmente mediante el uso del *sufijo*, especialmente *diminutivo*, coincidiendo con lo expuesto por Baños-Piñero (2009: 254). El *diminutivo* se emplea en conversaciones orales en las que están presentes todos los interlocutores, que no parecen tener problema alguno en la recepción de los mismos.

Martín Zorraquino (2012: 557), entre otros, destaca el empleo del *diminutivo* como un rasgo típico de la oralidad: «Asimismo, los diminutivos son más propios de los géneros típicos de la oralidad (o cercanos a ella) que de los textos escritos (particularmente, los de los géneros científicos, jurídicos, administrativos, etc.)». Estas observaciones refuerzan lo que ya hemos podido comprobar en los estudios

²⁹¹ ANTONIA Y una mujerona, grandota, mayor, levanta un dedo como una metralleta, apunta al encargado y le dice: “¡Cobarde! Te atreves con una pobre mujer, que igual está embarazada. ¡Como pierda al niño te vas a enterar! ¡Al trullo vas a ir, asesino!” (Fo, 2011: 13)

²⁹² ANTONIA La pobre, estaba sola en casa, y al ver irrumpir a tantos policías, se ha llevado un susto... (Fo, 2011: 40)

²⁹³ ANTONIA Hace un rato ha tenido una crisis, porque los policías querían palparle la tripa a la pobre. (Fo, 2011: 48)

mencionados al inicio del análisis de este rasgo, así como en los datos extraídos de nuestro corpus.

Con respecto a la relación entre el *sufijo*, especialmente el *diminutivo*, y el texto dramático no hemos hallado ninguna relación entre este rasgo de oralidad y las características del texto dramático, salvo como exponente de la oralidad fingida en el texto escrito. Hemos observado que el corpus el *diminutivo* se emplea fundamentalmente como elemento para intensificar la expresividad del texto dramático, ya sea de manera afectiva, despectiva, etc. Se trata de un mecanismo frecuente en el habla coloquial española y, sobre todo, en la italiana (como han demostrado nuestros datos). Los TLO1/SP y TLO2/IT comparten este registro coloquial y de ahí que ambos cuenten con la presencia de este rasgo.

7.2.3.2. Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres

El segundo rasgo perteneciente al nivel morfológico que vamos a tratar es *incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres*. Este es un rasgo de oralidad muy amplio y con muchas posibilidades de representación en el texto escrito.

Este rasgo también se ha recopilado del estudio de Baños-Piñero (2009), la cual explica que el nivel morfológico, junto con el fonético-prosódico, apenas se emplea para la mimesis de la oralidad prefabricada en el corpus que conforma su estudio de traducción audiovisual (*Siete Vidas y Friends*) (Baños-Piñero 2009: 288).

En el corpus que aquí nos ocupa observamos que, al igual que en el estudio de Baños-Piñero (2009), las ocurrencias de este rasgo de oralidad son muy escasas. En el TLO1/SP y el TLO2/IT no hemos detectado casos y en el TLO3/EN hemos obtenido un índice de frecuencia del 0,09 %, valor situado en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %). El TLO3/EN cuenta con 3 ocurrencias de este rasgo de oralidad y todas ellas consisten en una *discordancia sujeto-verbo (número y persona)*. Teniendo en

cuenta esto, consideramos oportuno centrarnos únicamente en el estudio de casos de *discordancia gramatical* y su relación con la oralidad.

Quilis (1983), que estudia la discordancia gramatical en el español peninsular hablado, recuerda que la concordancia entre el sujeto y el verbo, cuando el verbo se refiere a un único sujeto, es obligatoria en número y persona, a lo que añade:

En nuestros materiales, aparecieron numerosísimos casos que se apartaban de esta norma. Recordemos nuevamente que estamos analizando lengua hablada y que en ella se producen los casos más insospechados de discordancias, debido a vacilaciones, equivocaciones, inseguridades, cruces de pensamiento y/o de estructuras, etc. (Quilis, 1983: 49).

Quilis (1983) explica que, a pesar de la norma establecida, en la lengua hablada son innumerables los casos en los que se puede trasgredir la *concordancia sujeto-verbo en número y persona* dado su carácter espontáneo e improvisado.

En lo que se refiere al inglés, lengua en la que se producen las incorrecciones gramaticales de nuestro TLO3/EN, Biber, Conrad & Leech (2002: 237) relacionan este fenómeno con las conversaciones coloquiales.

Vernacular Concord in Conversation:

In some non-standard speech, verbs like *say*, *do*, and *be* are not inflected for number, as in:

She don't like Amanda though. (CONV) <= *She doesn't ...*>

Times is hard. (CONV) <= *Times are ...*>²⁹⁴

– El campo

Las tres ocurrencias de este rasgo de oralidad del TLO3/EN suceden en la misma escena y las realiza el mismo personaje (218).

(218)

LENNY He gets the gravy.

MAX You think so?

JOEY No he don't.

Pause.

SAM He's her lawful husband. She's his lawful wife.

JOEY No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.²⁹⁵ (Pinter, 1966: 69)

²⁹⁴ **Concordancia de lengua coloquial en conversaciones:**

En algunos discursos no estándares, verbos como *say*, *do* y *be* no concuerdan en número, por ejemplo:

She don't like Amanda though. (CONV) <= *She doesn't ...*>

Times is hard. (CONV) <= *Times are ...*> (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

²⁹⁵ LENNY Él se lleva el meollo.

MAX ¿Tú crees?

JOEY No. No lo cree.

Pause.

SAM Él es su legítimo esposo. Ella es su mujer legítima.

JOEY ¡No, no lo es! Y no se lleva el meollo. Os lo digo. Y mataré al que diga que él se lleva el meollo. (Pinter, 1970: 120)

En esta escena, Joey, el hijo menor, mantiene una conversación con su familia en el salón de la casa tras haber pasado dos horas en su habitación en el piso de arriba con su cuñada Ruth. Durante esa estancia, Joey y Ruth deben mantener relaciones sexuales, o eso se supone. Tras estas supuestas relaciones, Joey debe contar a su familia qué le ha parecido y, en consecuencia, decidir si es una buena candidata para trabajar como prostituta en Londres. Finalmente, cuando Joey habla con su familia les confiesa que no ha mantenido relaciones con ella. Todos se asombran porque han estado un tiempo considerable juntos (dos horas) y le preguntan a Teddy (legítimo esposo de Ruth) si él también tiene dificultades para mantener relaciones con ella, a lo que Teddy responde que no. Es en ese momento cuando Joey se enfada muchísimo y amenaza a su familia negando que Teddy mantenga relaciones con su esposa. En una escena posterior, Joey mantiene esta misma actitud desafiante y de enfado con su familia cuando afirma que *no quiere compartirla con nadie* e incluso se ofrece a cubrir los gastos de Ruth para que ella no trabaje como prostituta, aunque en esas escenas no se produce este rasgo de oralidad.

– El tenor

Joey se presenta como un personaje bruto y violento (se prepara para ser boxeador profesional). Se exalta con facilidad y pierde las formas (218). En esta escena, Joey amenaza a su familia y se posiciona como el líder. No obstante, sus familiares no se asustan y no hace más que tomarse a broma sus amenazas (Max, su padre, le dice en tono irónico que es normal estar frustrado por no haber podido mantener relaciones sexuales después de tanto tiempo con Ruth, pero que no debe enfadarse por eso). En esta escena de exaltación, Joey comete esta discordancia verbo-sujeto probablemente por hablar sin pensar previamente. Se siente humillado como hombre por los miembros de su familia y eso le lleva a hablar sin ningún tipo de planificación previa y, en consecuencia, a cometer errores gramaticales básicos para cualquier hablante nativo inglés.

– El modo

En los resultados presentados en los apartados de campo y tenor se observa como en este rasgo de oralidad se cumple lo expuesto al inicio de este epígrafe en relación con el estudio de Quilis (1983: 49) en el que se pone de manifiesto que las discordancias son muy habituales en la lengua hablada por diversos motivos, entre ellos la inseguridad. En

la materialización de este rasgo en el TLO3/EN observamos que Joey se muestra muy inseguro debido a que ha sido cuestionado y humillado por su familia. Ante esta situación, Joey opta por atacar a su familia para intentar defenderse y apenas parece consciente de lo que está diciendo, ni de la forma de comunicarse. El lapsus mental que sufre este personaje explica que cometa hasta tres discordancias sujeto-verbo seguidas sin hacer ninguna corrección, reformulación o vacilación en el propio mensaje.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto en el análisis de este rasgo de oralidad, podemos observar que este contribuye a reproducir la espontaneidad y la falta de planificación propias del discurso oral espontáneo en el texto dramático. Las incorrecciones graves, como las que hemos visto, evocan en el receptor un efecto de improvisación en la forma de expresarse de los personajes. Esta función ya se ha observado en numerosos rasgos del nivel sintáctico (*enunciados incompletos, extensión oracional breve, falsos comienzos, frases elípticas, orden pragmático o marcado de las palabras y pausas o vacilaciones*). Cabe señalar que los rasgos del nivel sintáctico se emplean con mucha más frecuencia que las incorrecciones gramaticales, pertenecientes al nivel morfológico, para la misma finalidad. Asimismo, al estudiar estos rasgos explicamos que afectan a la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y a la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135), por lo que las *incorrecciones gramaticales* también afectan, aunque en menor medida al ser menos usado, a estas características del texto dramático. Las *incorrecciones gramaticales* acercan al lector al discurso oral, que se le presenta como algo efímero, improvisado, espontáneo, con errores, vacilaciones o correcciones; y que, en consecuencia, debe recibir también (al menos en el caso del texto dramático/teatral) como algo momentáneo, fugaz, esto es, inmediato.

7.2.3.3. Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional

El siguiente rasgo perteneciente al nivel morfológico es el *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional*. Al igual que los demás rasgos del nivel morfológico, este también procede del estudio de Baños-Piñero (2009), la cual considera los usos pleonásticos y afectivos de los pronombres personales como

«recursos morfológicos característicos del discurso oral espontáneo» (Baños-Piñero 2009: 213). No obstante, esta autora no proporciona un análisis que explique en profundidad la relación entre la oralidad fingida (o prefabricada en su caso) y los pronombres enfáticos, a excepción de una descripción de los ejemplos extraídos de su corpus.

Hidalgo Navarro (1997) en su estudio sobre los textos orales coloquiales y el análisis de la conversación coloquial propone una serie de rasgos de oralidad ordenados por planos o niveles. En el nivel morfosintáctico destaca el pronombre *y*, entre otros aspectos relativos al pronombre que no son pertinentes para nuestro rasgo de oralidad, incluye «redundancia y énfasis pronominal» (Hidalgo Navarro, 1997: 744). Acerca de este fenómeno únicamente añade «una de las características más destacadas dentro de la morfosintaxis pronominal coloquial es la redundancia y el énfasis pronominal» (Hidalgo Navarro, 1997: 750), a lo que le sigue el siguiente ejemplo: *eso me pasó a mí el otro día con mis hijos*.

En esta misma línea también hallamos el estudio de García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos (2011). Estas autoras se centran en los rasgos de oralidad presentes en la obra del dramaturgo chileno Juan Radrigán. Desde la perspectiva de la pragmática, García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos (2011:18) recopilan distintas «estrategias», presentes en su corpus objeto de estudio con el fin de recrear la oralidad, basándose en Briz (1998). Entre las estrategias contextuales (elipsis y deixis) destacan el deíctico pronombre personal.

El *tú*: junto a la aparición del *yo* podemos encontrar el *tú*, ya sea con el propósito de intensificar alguna orden o de atenuación de algún reproche. Briz (1998: 84), explica: “El realce de los papeles del sujeto y objeto de la enunciación se refleja en el uso de todo el conjunto de morfemas personales de referencia al YO y al TÚ, en la redundancia pronominal, a veces extrema, en una fuerte presencia de pronombres dativos éticos o simpatéticos” (García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos 2011: 21).

Estas autoras incluyen la redundancia pronominal (de los pronombres personales *yo* y *tú*) y, al tratar el *tú* explican los valores pragmáticos con los que se suelen usar estos pronombres (ordenar algo o atenuar un reproche) y la redundancia pronominal como mecanismo de reforzar la expresividad de la oración.

Moreno Fernández (2001) en su análisis de los clíticos pleonásticos en el corpus ACUAH (*Análisis de la conversación. Universidad de Alcalá de Henares*) recapitula distintas opiniones sobre el origen y la función de estos elementos basándose en varios

autores (Josse De Kock, Silva – Corvalán, Seco y Bello²⁹⁶). Si repasamos las distintas posibilidades que ofrecen estos autores, encontramos como punto común que los *pronombres redundantes* o pleonásticos tratan de captar la atención del receptor hacia un determinado elemento, ya sea alterando el orden canónico de la oración, duplicando el pronombre o con cualquier otra alteración.

Antes de dar comienzo al análisis de los datos obtenidos a partir de nuestro corpus, vamos a mencionar brevemente el estudio de Kulikowski (2002), autora que investiga la oralidad en la obra literaria del escritor argentino Manuel Puig. Tras emplear como corpus una de las obras de este escritor, Kulikowski (2002: 3) incluye la redundancia de los pronombres átonos como un rasgo de oralidad recurrente en la obra. Esta investigadora concluye que el uso redundante de estos pronombres átonos deja su marca de afectividad y pertenencia en el texto literario.

Para el TLO1/SP hemos obtenido un índice de frecuencia del 2,84 %, para el TLO2/IT del 5,04 %, en ambos textos hemos hallado un índice frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %) y en el caso del TLO3/EN no hemos hallado ocurrencias para este rasgo.

– El campo

En el TLO1/SP encontramos el uso de pronombres con valor enfático en situaciones en las que el emisor se muestra en desacuerdo y desafiante con el receptor. Estos pronombres se emplean siguiendo tres esquemas principales:

- *Preguntas retóricas*. Es muy habitual el uso de pronombres enfáticos en preguntas retóricas (219) y (220).

(219)

VOZ DE PRISCILA ¿A dónde vas a ir tú? (Sanchís Sinisterra, 2010: 10)

(220)

PRISCILA ¿Qué vas tú a disparar? (Sanchís Sinisterra, 2010: 66)

- *Yo,* Numerosas oraciones comienzan con el pronombre personal *yo* seguido de coma y el resto de la oración (221), (222) y (223).

²⁹⁶ Moreno Fernández, F., "Los clíticos pleonásticos en las hablas andaluzas", Homenaje a Josse De Kock (en prensa).

Silva - Corvalán, C., "La función pragmática de la duplicación de pronombres clíticos", Homenaje a Ambrosio Rabanales. Boletín de Filología de la Universidad de Chile, XXXI (1980-1981), pp. 561-570.

Seco, M., Gramática esencial del español, Madrid, Aguilar, 1972.

Bello, A., Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, ed. Crítica de R. Trujillo, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, 1981.

(221)

NATALIA Yo, ni lo probé. (Sanchís Sinisterra, 2010: 67)

(222)

NATALIA Y yo, pobre de mí, con más miedo que un caracol... (Sanchís Sinisterra, 2010: 51)

(223)

NATALIA Yo, la verdad, Néstor, no comprendo ese afán tuyo por provocar a todos. (Sanchís Sinisterra, 2010: 52)

- *Tú a mí...* (*Tú, ...*). Otro esquema muy recurrente es el formado por *tú a mí*, más el resto de la oración; o únicamente por el pronombre personal *tú* más el resto de la oración (224), (225), (226) y (227).

(224)

PRISCILA Tú a mí no me puedes dar lecciones de... (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(225)

PRISCILA Tú a mí no puedes tacharme de escéptica... (Sanchís Sinisterra, 2010: 32)

(226)

NATALIA Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova... (Sanchís Sinisterra, 2010: 53)

(227)

PRISCILA Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año. (Sanchís Sinisterra, 2010: 47)

- Doble complemento indirecto (uso pleonástico del CI). Es muy habitual el doble complemento indirecto para dar énfasis a la oración (p. ej. *a mí me*, *a ti te*, etc.) (228) y (229).

(228)

PRISCILA ... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona... (Sanchís Sinisterra, 2010: 12)

(229)

NATALIA A mí, lo que me sacaba de quicio, era todo lo demás. (Sanchís Sinisterra, 2010: 30)

Al igual que sucede en el TLO1/SP, en el TLO2/IT los casos en los que se emplean pronombres con valor enfático se dan en situaciones de disputa o desacuerdo entre los interlocutores. Con respecto a las estructuras que siguen, algunas son comunes a las del TLO1/SP, aunque otras son diferentes.

- Preguntas retóricas. Esta forma es común a ambos textos (230) y (231).

(230)

ANTONIA Cosa ne sai tu se sono premature o no? Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?²⁹⁷ (Fo, 2008: 34)

(231)

ANTONIA Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?²⁹⁸ (Fo, 2008: 34)

- Pronombre personal (función sujeto) situado en posición final de la oración (232) y (233).

(232)

GIOVANNI E 'sta schifezza te la mangi tu!²⁹⁹ (Fo, 2008: 22)

(233)

GIOVANNI Ah, se vengono anche qui da me gli faccio vedere io!³⁰⁰ (Fo, 2008: 26)

- Pronombre personal seguido de una explicación entre comas y el resto de la oración (234) y (235).

(234)

ANTONIA Cosí, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!³⁰¹ (Fo, 2008: 19)

(235)

GIOVANNI Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»³⁰² (Fo, 2008: 31)

- *Me ne frega a me/ te ne frega a te*. Este verbo pronominal idiomático (*fregarsene*), cuyo significado es *no me importa*, es muy empleado en el italiano coloquial o hablado (*parlato*) (236) y (237).

(236)

ANTONIA Che te ne frega a te?³⁰³ (Fo, 2008: 34)

(237)

LUIGI Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una

²⁹⁷ Antonia ¡Y dale! ¿Qué sabes tú si son prematuros o no? ¿Vas a saber más que ella que los tiene? 42

²⁹⁸ ANTONIA ¡Ah, claro, todo lo tenemos que hacer nosotras! ¡Correr todo el día, tener hijos, apuntarnos! ¿Y por qué no lo ha hecho su marido? (Fo, 2011: 43)

²⁹⁹ JUAN De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. (Fo, 2011: 26)

³⁰⁰ JUAN Pues como vengan aquí se van a enterar, porque es una auténtica provocación. (Fo, 2011: 30)

³⁰¹ ANTONIA Así que Margarita ha decidido desvendarse, y ¡ploff, una barriga! Tenías que verla, Juan. (Fo, 2011: 21)

³⁰² JUAN El muy listo ha venido a hacerme hablar: “Hay que asaltar supermercados... ¡la rebelión de la policía!”, y si llego a picar y le doy la razón, él: “¡Alto ahí, terrorista, queda detenido! (Fo, 2011: 38)

³⁰³ ANTONIA ¿Y a ti que te importa? (Fo, 2011: 43)

saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...³⁰⁴ (Fo, 2008: 48)

Además de las estructuras mencionadas anteriormente, encontramos algunas de ellas empleadas de forma similar en los TLO1/SP y TLO2/IT.

- Duplicación de pronombres (*a mí me / a ti te*)

En ambos textos encontramos la duplicación de pronombres átonos de primera y segunda persona. Aunque en el TLO1/SP (228) y (229) es mucho más habitual que en el TLO2/IT (238) y (239). Esta duplicación se emplea en ambos casos como mecanismo para enfatizar, como ya vimos en el análisis del rasgo anterior. En el caso del TLO2/IT, esta duplicación está considerada una *trasgresión del estándar*, aspecto al que ya hicimos mención en el rasgo *trasgresión del estándar (nivel sintáctico)* (cfr. 7.2.2.11. *Trasgresión del estándar*).

(238)

LUIGI Sai che dopo che mi sono messo a testa in giù m'è venuta anche a me la suggestione?³⁰⁵ (Fo, 2008: 79)

(239)

LUIGI E anche a te ti han fatto il taglio cesareo?³⁰⁶ (Fo, 2008: 80)

- *Yo y tú* redundantes

En ambos textos encontramos muy frecuentemente el uso de los pronombres personales tónicos de primera y segunda persona (*yo y tú*). Estos pronombres resultan innecesarios ya que las desinencias verbales de la conjugación española e italiana ya nos proporcionan el sujeto de la oración sin necesidad de incluir estos pronombres.

(240)

NATALIA Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después. (Sanchís Sinisterra, 2010: 30)

(241)

PRISCILA Pero después de que yo me pasara un mes aquí encerrada... (Sanchís Sinisterra, 2010: 33)

(242)

MARGHERITA E tu vorresti che mi portassi a casa 'sta porcheria qua?³⁰⁷ (Fo, 2008: 16)

(243)

³⁰⁴ LUÍS Y qué me importan a mí el frigorífico, el coche y la tele, si me repugna la vida que llevo... Un trabajo para monos amaestrados: una soldadura, un golpe, el taladro, fuera una pieza, adelante otro... una soldadura... un golpe... a destajo... una soldadura... (Fo, 2011: 64)

³⁰⁵ Fragmento omitido en la traducción.

³⁰⁶ LUIS ¿A ti también te han hecho la cesárea? (Fo, 2011: 108)

³⁰⁷ MARGARITA ¿Y quieres que me lleve a casa esa porquería? (Fo, 2011: 17)

LUIGI Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»³⁰⁸ (Fo, 2008: 44)

– El tenor

Tanto en el TLO1/SP como en el TLO2/IT, hemos hallado un uso bastante similar de este rasgo por parte de los personajes. En el TLO1/SP Priscila lo emplea en 20 ocasiones y Natalia en 14. No parece que esta sea una diferencia notable. Esto puede deberse a que este rasgo se emplea en situaciones en las que se produce un desencuentro de opiniones entre los personajes y eso es algo constante a lo largo de toda la obra. En el caso del TLO2/IT los cuatro personajes principales (Antonia, Giovanni, Margherita y Luigi) lo usan con una frecuencia bastante similar, así como el Brigadiere y el Appuntato. En este caso también se emplean a lo largo de las innumerables desavenencias que surgen según la trama se va complicando.

En ambos textos este rasgo se emplea con la misma función enfática. Los personajes emplean estos pronombres como mecanismo para llamar la atención del receptor sobre una determinada parte de la oración (pronombres con valor enfático), en la mayoría de ocasiones se utilizan los pronombres personales *yo* y *tú*. Cuando el emisor dirige el énfasis hacia sí mismo (*yo, a mí*) lo hace para victimizarse o defenderse (244), (228) y (237). En cambio, cuando dirige el énfasis hacia el receptor (*tú, a ti*) lo hace para culpabilizar al receptor (244), (226) y (232).

(244)

NATALIA A mí me tira el vino, pero a ti el «chartreuse», como buena burguesa. (Sanchís Sinisterra, 2010: 13)

En el caso de la duplicación de pronombres, estos se emplean con valor enfático, es decir, para reforzar o resaltar una determinada parte de la oración. Esto es algo que ya hemos tratado en el rasgo anterior, por lo que no vamos a volver a explicarlo en este rasgo. En el caso del *yo* y *tú* redundantes, no aportan ningún significado adicional a la oración, sino que su principal función es fomentar la espontaneidad del texto (245), (246), (247) y (248). Estas redundancias dotan al texto de mayor coloquialidad y lo acercan, como destaca Baños-Piñero (2009: 110), al «habla de la calle», esto es, a la conversación coloquial.

³⁰⁸ LUIS Estoy de acuerdo, son chorradas. Se lo dije a los compañeros: “Es inútil que montemos tanto follón para que nos bajen el bono”. (Fo, 2011: 59)

(245)

Priscila Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta... (Sanchís Sinisterra, 2010: 56)

(246)

Natalia Pero tú cuando tenías alguna idea genial... (Sanchís Sinisterra, 2010: 51)

(247)

Giovanni Io piuttosto mangio una tazza di latte e basta così!³⁰⁹ (Fo, 2008: 22)

(248)

Giovanni Tu mi fai il favore, davanti a me, di evitare di dire PD con quel tono (*la imita*) ... PD! Quando nomini il mio partito, devi dire Partito Democratico, PD.³¹⁰ (Fo, 2008: 23)

– El modo

Tras examinar detenidamente los datos obtenidos, comprobamos que los *pronombres personales con valor enfático* se emplean en los textos escritos para materializar la oralidad fingida, a pesar de que no hayamos podido encontrar trabajos que estudien los *pronombres personales con valor enfático* desde esta perspectiva (salvo el de Baños-Piñero, 2009). En nuestro corpus, este rasgo se ha empleado en conversaciones en las que estaban presentes todos los interlocutores. En lo que respecta al modo, entendido como el medio o canal escogido para la comunicación (en este caso oral), este rasgo afecta de forma muy relevante a la entonación del texto. Cuando el receptor del texto dramático lee o el actor interpreta los fragmentos del texto teatral con *pronombres personales enfáticos* automáticamente la fuerza expresiva recae sobre la parte que se pretende destacar. Por tanto, este rasgo contribuye a mejorar la entonación del texto, así como a la transmisión de determinados valores pragmáticos, como los que hemos mostrado especialmente en el apartado dedicado al tenor.

Este rasgo guarda relación con el texto dramático no solo desde el punto de vista de la oralidad. Los *pronombres personales con valor enfático* influyen en la entonación del texto dramático, como ya hemos explicado en el epígrafe dedicado al modo. La entonación, por su parte, está muy relacionada con la multidimensionalidad (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*). Si retomamos lo expuesto en la revisión de la bibliografía sobre los sistemas y códigos que intervienen en el teatro (Elam, 1980), los códigos fonológicos se encontraban entre ellos y la entonación forma parte de estos códigos. Se

³⁰⁹ JUAN De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. Yo prefiero un vaso de leche, sin más. (Fo, 2011: 26)

³¹⁰ Juan Hazme un favor, delante de mí evita decir PD con ese tono... (*La imita*) ¡PD! Cuando nombres mi partido, debes decir Partido Democratico... (*En tono dulce*) PD... (Fo, 2011: 27)

trata de un elemento suprasegmental que afecta al texto dramático/teatral y que integra la melodía y el acento³¹¹. Su uso dota al texto de importantes valores pragmáticos (p. ej. señalar información nueva en el discurso, como marca de cortesía o destacar o enfatizar elementos del discurso). En el caso del corpus objeto de estudio, los pronombres con valor enfático se han empleado precisamente para destacar o enfatizar elementos del discurso.

7.2.4. Nivel léxico-semántico

7.2.4.1. Apelativo (principalmente vocativo)

El nivel léxico-semántico es el segundo nivel con mayor variedad de rasgos de oralidad (solo por detrás del nivel sintáctico). El primero de los rasgos de este nivel es el *apelativo (principalmente vocativo)*. Se trata de un rasgo de oralidad tratado en los estudios de García Jiménez (2004), Baños Piñero (2009) y Brandimonte (2012) (tabla 10. *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados*), siendo los dos últimos los que más profundizan en su análisis.

Tanto Baños-Piñero (2009: 352) centrándose específicamente en los textos audiovisuales, como Brandimonte (2012: 67) refiriéndose a los textos literarios y, en concreto, a novela y cómic, coinciden en que se trata de un rasgo de oralidad perteneciente al registro coloquial y sujeto a la variable de la edad (se emplea con más frecuencia en la niñez y adolescencia que en la madurez). Por otro lado, Brandimonte (2011) lleva a cabo un estudio contrastivo del *vocativo* en español e italiano y proporciona una pormenorizada descripción sobre este elemento lingüístico.

Como la misma palabra indica, vocativo procede del latín *vocativus*, a su vez derivado de *vocar*, es decir, *invocar, llamar, nombrar a una persona o cosa personificada*, lo que evidencia su estrecha relación etimológica con una de sus funciones prioritarias, o sea, la de llamar la atención del interlocutor identificándolo entre otros y dirigiéndole la palabra de una forma directa. El mecanismo de selección por parte del hablante deriva de la sustitución de las formas de tratamiento pronominal (tú-vosotros, informal, usted-ustedes, formal) por un sustantivo o un adjetivo sustantivado con el fin de interpelar a su receptor. (...) Se trata de palabras aisladas del resto mediante pausas, que en el lenguaje escrito están marcadas a través de las comas. Estructuralmente, el vocativo puede estar

³¹¹http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_prosod/suprasegmentales_melodia_entonacion.html#entona
cion Recuperado el 7 de agosto

formado por una sola palabra o por varias, cuyo núcleo puede ser un sustantivo común, de persona, de cosa u objeto, de animal, un sustantivo o un adjetivo gentilicio, un sustantivo propio antropónimo (nombre de pila, apellido, apodo, alias, hipocorístico) topónimo, patronímico, y adjetivos recategorizados en sustantivos (Brandimonte, 2011: 251).

En lo que respecta a las funciones del *vocativo*, Brandimonte (2011: 252) destaca una función puramente apelativa, además de otras funciones del plano léxico-pragmático. Para el estudio de las funciones pragmáticas del *vocativo*, Brandimonte (2011) se basa en diversos autores tales como Bañón (1993), Mazzoleni (1995), Laver (1975), García Dini (1998), Leech (1999), Edeso Natalías (2005). En esta investigación no vamos a detenernos en un análisis pormenorizado de las distintas tipologías funcionales que proponen cada uno de estos investigadores en sus trabajos, ya que este tema no es un objetivo específico del estudio. No obstante, cabe recordar que, como Edeso Natalías (2005: 125) explica, el *vocativo* posee innumerables funciones según el contexto, ya que «puede acompañar a cualquier acto de habla, tiñéndose, en cada caso, del valor ilocutivo de aquel». En el análisis de nuestro corpus observaremos con detenimiento qué implicaciones pragmáticas conllevan los *vocativos* que hemos hallado.

Senstad (2012) estudia la traducción del español al noruego del *vocativo*, empleando como corpus tres novelas de escritores de origen cubano: *La isla de los amores infinitos* (Daína Chaviano, 2006), *Trilogía sucia de La Habana* (Pedro Juan Gutiérrez, 1998) y *Como un mensajero tuyo* (Mayra Montero, 1998). Sobre los *vocativos* como rasgo de oralidad esta investigadora destaca lo siguiente:

Los *vocativos* en nuestro material aparecen normalmente en el discurso directo de las novelas. Son un elemento de carácter oral y forman parte de los diálogos literarios entre personajes. El habla puede utilizarse como un recurso para caracterizar a los personajes y a las relaciones entre personajes, y consideramos el empleo de *vocativos* en los textos fuente como expresiones estilísticas por parte de los autores (Senstad, 2012: 31).

Senstad (2012) coincide con lo expuesto en los estudios de Baños-Piñero (2009) y Brandimonte (2012) sobre el *vocativo* como elemento característico del discurso oral (especialmente de un registro coloquial) y que alberga funciones pragmáticas muy diversas, por ejemplo, actuar como marcador discursivo o para transmitir cortesía (Senstad, 2012: 17-23). No obstante, esta investigación dista en gran medida de las anteriores, así como de la nuestra, ya que está sujeta a las restricciones que supone trabajar de forma contrastiva con dos lenguas tan distantes como son el español y el noruego.

Antes de dar paso al análisis de los *vocativos* en nuestro corpus, vamos a detenernos en el estudio de Mancera Rueda (2009) sobre la oralidad «simulada», como ella misma la denomina (Mancera Rueda, 2009: 419), en la literatura contemporánea. La autora trata de averiguar «la técnica constructiva característica del lenguaje oral espontáneo» (Mancera Rueda, 2009: 419), para lo que realiza un análisis contrastivo entre la estructura sintáctica de las conversaciones coloquiales reales y la de textos de novelistas contemporáneos. «Los apelativos genéricos con función vocativa» (Mancera Rueda, 2009: 428), junto a otros elementos como los *apéndices comprobativos*, son considerados por la autora como elementos característicos de la «sintaxis centrífuga o parcelada»³¹².

A pesar del carácter fragmentario que parece conferir al discurso la constante intercalación de tales marcadores conversacionales –identificados con frecuencia como meras *muletillas* que parecen limitarse a quebrar la dicción-, estos desempeñan en realidad una cierta función ilativa, puesto que su presencia contribuye a crear cohesión al discurso, al convertirse en instrumentos fáticamente renovadores y reforzadores de la atención del interlocutor (Mancera Rueda, 2009: 428).

En nuestro corpus, hemos hallado un índice de frecuencia de *vocativos* del 0,33 % para el TLO1/SP y del 0,02 % para los TLO2/IT y TLO3/EN. Como podemos observar son datos bastante bajos, de manera que en los tres textos este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %), aunque en el TLO1/SP es más frecuente que en los TLO2/IT y TLO3/EN.

– El campo

En el TLO1/SP hemos hallado el mayor índice de frecuencia de este rasgo. De las 12 ocurrencias detectadas en este texto: 8 se corresponden con el *vocativo mujer* (249), (250), (251), (253), (256), (258), (259) y (260); 1 se corresponde con *hija* (257), 1 con *hija mía* (252), 1 con *señora* (254) y 1 con *cariño* (255). Con respecto al lugar que ocupa en la oración, en el TLO1/SP hemos hallado 2 ocasiones en las que se emplea al inicio de la oración (250) y (254); 6 en las que se emplea al final (249), (251), (255), (256), (257) y (258) y 4 en las que se emplea en mitad de la oración (251), (253), (259) y (260).

(249)

VOZ DE PRISCILA ¡Que sí, mujer! (Sanchís Sinisterra, 2010: 10)

³¹² «Calificativos con los que se pretende dar cuenta del hecho de que los enunciados parezcan ir concatenándose a medida que acuden a la mente del hablante, aparentemente faltos de trabazón» (Mancera Rueda, 2009: 421).

(250)

PRISCILA Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...! (Sanchís Sinisterra, 2010: 13)

(251)

PRISCILA No, mujer: más pequeños. (Sanchís Sinisterra, 2010: 17)

(252)

NATALIA Tienes cada ausencia, hija mía... (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

(253)

PRISCILA Ven, mujer, que no te vas a intoxicar. (Sanchís Sinisterra, 2010: 22)

(254)

NATALIA «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...» (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

(255)

NATALIA Los miércoles, cariño. (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

(256)

PRISCILA Esfuézzate, mujer... (Sanchís Sinisterra, 2010: 45)

(257)

NATALIA ¿Qué pasa? Menudo susto, hija... (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)

(258)

PRISCILA ¡Quita allá, mujer!... (Sanchís Sinisterra, 2010: 55)

(259)

PRISCILA No, mujer: en el pelo. Unos injertos de pelo que hacen los japoneses... (Sanchís Sinisterra, 2010: 56)

(260)

NATALIA No, mujer... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»... (Sanchís Sinisterra, 2010: 79)

En el TLO2/IT hemos contabilizado un único caso de uso de *apelativos (vocativos)*, que se corresponde con la forma: *permalosa* (314). En este caso el *vocativo* se sitúa en al final de la oración y coincide con un adjetivo calificativo (261).

(261)

ANTONIA Vieni qua... permalosa!³¹³ (Fo, 2008: 12)

En el TLO3/EN hemos detectado 2 casos de este rasgo, que se corresponden con las palabras: *miss* (262) y *boy* (263). En el TLO3/EN lo hallamos de nuevo como una unidad independiente en una ocasión (262) y en mitad de una oración en la otra (263).

(262)

MAX Miss.

RUTH Yes?³¹⁴ (Pinter, 1966: 43)

³¹³ ANTONIA Ven aquí, susceptible. (Fo, 2011: 12)

(263)

LENNY Your family looks up to you, boy, and you know what it does?³¹⁵ (Pinter, 1966: 64)

La situación contextual en la que se desarrollan estos rasgos está muy ligada a las funciones pragmáticas de los *vocativos* y a la relación que se establece entre los distintos interlocutores, por lo que es algo que vamos a tratar en el apartado dedicado al tenor.

– El tenor

En 5 de las 12 ocasiones en las que aparece este rasgo en el TLO1/SP el emisor contradice al receptor (251), (258), (259), (260) y (253). En todos estos fragmentos Priscila es la emisora y trata de convencer a Natalia de que cambie de opinión sobre algún asunto. El *vocativo* que emplea en todas las ocasiones es el sustantivo *mujer*. El empleo del mismo *vocativo* por parte del mismo personaje es una forma de caracterizar el habla de dicho personaje, como explicaba Senstad (2012: 31). Priscila emplea este rasgo en 7 de las 12 ocasiones, mientras que Natalia lo hace en 5 ocasiones.

En (254) Natalia emplea el *vocativo señora* en un monólogo simulando que un camarero se dirige a ella misma. En este caso se emplea para llamar la atención del receptor y marcar distancia entre el camarero y el personaje de Natalia, a la que se dirige empleando un *vocativo* que implica que Natalia ya ha alcanzado cierta edad dado su carácter formal y respetuoso. En el fragmento (249) Priscila lo emplea en forma exclamativa para llamar la atención de Natalia con una función enfática y expresiva (rasgo pragmático).

En 3 ocasiones se emplea para reprochar o emitir una reprimenda al receptor (252), (256) y (257). En (252) Natalia le reprocha a Priscila sus constantes devaneos mentales. En (256) Priscila le pide a Natalia que trate de recordar algo que ha olvidado y al mismo tiempo parece recriminarle su falta de interés. En (257) Natalia reprocha a Priscila, tras haber entrado gritando en el teatro, haberla asustado.

Finalmente, existen 2 casos más: uno de ellos con valor afectivo (255) y otro para evidenciar algo que es obvio (250). En este último fragmento ambas entran al antiguo despacho de Néstor, donde Natalia afirma que aún se huele a él (debido a que sus objetos personales siguen ahí), a lo que Priscila responde con cierto sarcasmo.

³¹⁴ MAX Señorita.

RUTH ¿Sí? (Pinter, 197: 85)

³¹⁵ LENNY Tu familia se mira en ti, chico. Y procura seguir tu ejemplo. (Pinter, 1970: 115)

En el TLO2/IT el *vocativo* se emplea en una situación negativa en la que uno de los personajes insulta a otro (261). En (261) Antonia insulta a Margherita que insiste en irse a su casa si Antonia no le cuenta la verdad sobre el origen de la comida robada en el supermercado. Antonia es el personaje que emplea este rasgo. Algo que no resulta sorprendente puesto que es uno de los personajes principales de la obra y cuenta con mayor número de intervenciones, además de más extensas, con respecto al resto de personajes.

En el TLO3/EN, también hemos detectado implicaciones pragmáticas en el uso de los *vocativos*. En (262) Max llama a Ruth para hacerle una serie de preguntas tras acabar de conocerla. En (263) Lenny llama a su hermano Teddy *boy* (chico). En esa escena Lenny juega entre la verdad y la ironía. Trata de alagar a su hermano ensalzando sus logros cuando, en realidad, parece mofarse de él. El uso de este *vocativo* conlleva implicaciones pragmáticas específicas como es la de dirigirse a un hombre mayor de treinta años, casado y con hijos *chico*, en lugar de *hombre*. Mediante el uso de este *vocativo* Lenny trata de lograr su propósito final (mofarse de Teddy).

– El modo

En el TLO1/SP todos los casos de *vocativos* se producen en conversaciones orales en las que están presentes todos los interlocutores excepto en 3 ocasiones (249), (253) y (254). En (249) ni Priscila ni Natalia se encuentran en escena. Únicamente se oyen sus voces mientras se llaman una a la otra tratando de encontrarse. Este es uno de los ejemplos más claros del uso del *vocativo* para llamar la atención del receptor (apelación). En (253) Priscila se encuentra sola en escena y llama a Natalia para decirle que ya puede volver al escenario (tras haber pulverizado un potente insecticida). En (254) Natalia realiza un monólogo en el que relata los ajustes que quiere hacerle a su abrigo para tratar de modernizarlo. Tras explicar innumerables modificaciones se hace pasar por un camarero que le advierte de que se le ve el culo por haber cortado demasiado su abrigo. Natalia (haciéndose pasar por camarero) emplea el *vocativo* *señora* para decirse a sí misma que ya no es tan joven y que debe aceptar su madurez. El paso de los años y la edad de ambas es un tema recurrente a lo largo del texto.

Con respecto a los TLO2/IT y TLO3/EN todos los casos de *vocativos* se emplean en conversaciones en las que están presentes los interlocutores con la finalidad principal de mantener el contacto con el receptor durante el acto comunicativo (función fática o de contacto).

Como hemos visto en los fragmentos anteriores, además de las implicaciones pragmáticas que conlleva este rasgo, su función primaria es la apelación y mantener el contacto durante la comunicación.

La principal relación de este rasgo con el texto dramático reside en la propia oralidad de este último (cfr. 3. *¿Qué se entiende por oralidad?*). El *vocativo* es uno de los mayores exponentes de la oralidad y del intercambio dialógico, tanto en el texto dramático, como en otras tipologías textuales.

Como ya hemos explicado a lo largo de este análisis, se trata de un rasgo muy empleado en los textos escritos que simulan una conversación oral espontánea de un registro coloquial (como ocurre en los textos dramáticos que aquí nos ocupan). En los fragmentos presentados hemos podido comprobar que se cumplen las funciones descritas en los estudios revisados (Baños-Piñero, 2009; Brandimonte, 2011, 2012; Senstad, 2012; Mancera Rueda, 2009), esto es, distintas funciones pragmáticas (especialmente apelativa), así como su uso para caracterizar el habla de un personaje (Senstad, 2012), en este caso Priscila del TLO1/SP.

7.2.4.2. Coloquialismo

El rasgo *coloquialismo*, entendido como una expresión empleada de manera cotidiana en una conversación informal y distendida, incluye expresiones lingüísticas muy diversas como: *coloquialismos fraseológicos* de todo tipo (locuciones, colocaciones, paremias, etc.) o *coloquialismos léxicos* (sustantivos, adjetivos, verbos, etc.), siempre que pertenezcan a dicho registro.

Como ya se ha expuesto en la revisión de la bibliografía (cfr. 3.3. *Oralidad y coloquialidad*), Cierlica (2016: 86-87), entre otros, destaca la necesidad de diferenciar entre los conceptos de *oralidad* y *coloquialidad*. Mediante un sencillo ejemplo (recreación de una entrevista de trabajo en un texto escrito) demuestra que no toda mimesis de la oralidad está obligatoriamente ligada a un registro coloquial. No obstante, este rasgo se recoge en otros estudios como un rasgo prototípico de la oralidad fingida (Baños-Piñero, 2009; Brumme, 2008; Morillas, 2016), razón por la cual se incluye en el presente estudio. Asimismo, los textos dramáticos que constituyen el corpus analizado

presentan situaciones comunicativas informales y cuentan con un registro coloquial (cfr. 6. *Presentación del corpus*), por lo que hemos cuantificado valores significativos en lo que respecta a este rasgo.

Ángel Valdés (2017) en su trabajo sobre la traducción de la conocida novela de Salinger *The Catcher in the Rye* (1951) incluye el *coloquialismo* como un elemento clave para la traducción de la oralidad. «En este sentido, lo que caracteriza la oralidad y, asimismo, la dota de riqueza, son aquellos rasgos pragma-lingüísticos, como coloquialismos y expresiones idiomáticas» (Ángel Valdés, 2017: 33). En este mismo sentido, retoma lo expuesto por Cadera (2012), citado por Ángel Valdés (2017: 37), sobre el *coloquialismo* como un elemento característico de la oralidad: «elementos tales como los idiolectos, coloquialismos y expresiones idiomáticas son los que caracterizan y dotan de riqueza al lenguaje hablado de los personajes en las narraciones de las obras literarias».

Carreras, Flores & Provezza (2008) también incluyen el *coloquialismo* como un elemento prototípico de la oralidad plasmada en el texto escrito, en este caso en los cómics (tipología textual escrita, aunque sujeta a las restricciones de las imágenes).

Carreras, Flores & Provezza (2008: 17-18) señalan varios elementos del cómic que se deben tener en cuenta a la hora de traducir, entre los que destacan los derivados de la imitación de la oralidad: modismos, idiomatismos, coloquialismos, jerga juvenil, etc., e incluso un uso particular de los signos de puntuación, de los tipos y tamaños de letra o de las mayúsculas y minúsculas, que sirven para expresar estados de ánimo o intenciones de los personajes (Carreras, Flores & Provezza, 2008: 17-18; citado en Calvo Rigual & Spinolo, 2016: 16).

Bustos Tovar (2001) en su estudio sobre la textualización del diálogo va más allá de la simple inclusión del *coloquialismo* como elementos prototípicos de la oralidad y afirma que su mera detección no revela nada, sino que es necesario determinar su función en el texto.

Así, por ejemplo, localizar ciertos coloquialismos léxicos, que en realidad son vulgarismos o arcaísmos, no son sino meras anécdotas que no revelan por sí mismos el mecanismo de inserción de lo hablado en lo escrito y, mucho menos, la función que desempeñan en relación con el tipo de texto en que se encuentran. (...) Así, por ejemplo, los valores semánticos de los llamados, más o menos arbitrariamente, «coloquialismos» no podrán ser caracterizados únicamente por su «valor expresivo», sino por la función que adquieren en el contexto discursivo. (...) Más importante, por tanto, que localizar tales coloquialismos es determinar de qué manera la organización del diálogo responde a «lo conversacional» y no a lo «textual» (Bustos Tovar, 2001: 194-196).

En nuestro corpus hemos contabilizado para el rasgo *coloquialismo* un porcentaje del 1,57 % para el TLO1/SP, 3,98 % para el TLO2/IT y 2,67 % para el TLO3/EN. En

los tres TLO este rasgo se sitúa en el grupo índice de frecuencia media (superior al 1 % e inferior al 10 %).

– El campo

Tal y como se indica al inicio de este epígrafe, vamos a hacer una distinción entre *coloquialismo léxico*³¹⁶ y *coloquialismo fraseológico*³¹⁷, siguiendo a Giralt Latorre (1994). En el TLO1/SP hemos hallado 21 *coloquialismos léxicos* y 37 *coloquialismos fraseológicos*, en el TLO2/IT 125 *coloquialismos léxicos* y 78 *coloquialismos fraseológicos* y en el TLO3/EN 39 *coloquialismos léxicos* y 50 *coloquialismos fraseológicos*. Como podemos observar, el TLO1/SP y TLO3/EN cuentan con un mayor número de *coloquialismos fraseológicos* que *léxicos*, mientras que el TLO2/IT posee mayor número de *coloquialismos léxicos*.

Entre los *coloquialismos léxicos* presentes en los tres textos hallamos principalmente sustantivos (264), (265), (266), (267), (268) y (269):

(264)

PRISCILA Tiene lagunas, es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que... (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

(265)

NATALIA «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...» (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

(266)

ANTONIA E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione?³¹⁸ (Fo, 2008: 18)

(267)

GIOVANNI Cos'è 'sto casino?³¹⁹ (Fo, 2008: 25)

³¹⁶ Todas aquellas voces que por su forma o por su significado podemos considerarlas propias de niveles coloquiales o populares, sin olvidar aquellas que por su uso frecuente tengan una relevancia digna de ser destacada. Y es que el lenguaje coloquial, por oposición al literario, posee un amplio caudal de voces (Giralt Latorre, 1994: 62).

³¹⁷ A caballo entre los niveles léxico y sintáctico, tenemos el fraseológico; en el lenguaje coloquial, en general, poseemos todo un elenco de signos-frase, fórmulas estereotipadas de expresión, no susceptibles de ser a su vez divididas en los elementos que las integran sin lesionar el sentido que entrañan. Se trata de una serie de «expresiones fijas» que no son producidas en cada acto de habla, sino reproducidas, repetidas en bloque. El hablante las aprende y utiliza sin alterarlas ni descomponerlas en sus elementos constituyentes. Las expresiones fijas pertenecen al habla y no a la lengua, puesto que son productos del discurso, que luego se repiten sin ser modificadas; además, la fijación de estas expresiones es arbitraria desde un punto de vista funcional, ya que tienen la forma que tienen porque así fueron acuñadas por el uso repetido en la comunidad lingüística correspondiente. Esta fijación se manifiesta de diferentes maneras: inalterabilidad del orden de los componentes; invariabilidad de alguna categoría gramatical; inmodificabilidad del inventario de los componentes; e insustituibilidad de los elementos componentes. Sin embargo, la capacidad creativa de los hablantes no cesa, de manera que en algunos casos se supera el grado de fijación de estas expresiones alterando sus elementos componentes, aunque el significado, en definitiva, siga siendo el mismo (Giralt Latorre, 1994: 77-78).

³¹⁸ ANTONIA ¿Y qué? ¿Es la primera vez que ves a una mujer casada con barriga? (Fo, 2011: 19)

³¹⁹ JUAN ¿Qué es ese follón? (Fo, 2011: 30)

(268)
MAX I think I'll have a fag. Give me a fag.³²⁰ (Pinter, 1966: 8)

(269)
SAM You know, you were always my favourite, of the lads. Always.³²¹ (Pinter, 1966: 62)

También son habituales, aunque en menor medida, los *coloquialismos léxicos* materializados en el texto mediante el uso de adjetivos (271) y (273) y verbos (270), (272) y (274).

(270)
NATALIA Un día que te pille, te haré una foto. (Sanchís Sinisterra, 2010: 13)

(271)
NATALIA Se me ve un poco rancia, ¿no? (Sanchís Sinisterra, 2010: 42)

(272)
GIOVANNI Miglio per canarini?! Sfotti?³²² (Fo, 2008: 24)

(273)
TEDDY Don't be silly.³²³ (Pinter, 1966: 22)

(274)
SAM MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.³²⁴ (Pinter, 1966: 78)

Con respecto a los *coloquialismos fraseológicos*, no vamos a identificar las distintas tipologías de *unidades fraseológicas* que conforman este grupo, ya que estas mismas unidades están incluidas en el rasgo *unidades fraseológicas* en el que se analizarán detalladamente. Las *unidades fraseológicas* incluidas en este rasgo son *unidades fraseológicas* que pertenecen a un registro claramente coloquial y, por tanto, deben estar incluidas en ambos rasgos. En este apartado únicamente vamos a mostrar algunos fragmentos que sirvan para ilustrar algunas de las *unidades fraseológicas* coloquiales halladas (275), (276), (277) y (278).

(275)
PRISCILA Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa... (Sanchís Sinisterra, 2010: 62)

(276)
MARGHERITA M'hai fatto prendere un colpo!³²⁵ (Fo, 2008: 13)

³²⁰ MAX Ponme echando humo. Quiero fumar; dame un «plajo». (Pinter, 1970: 38).

³²¹ SAM Sabes que, de los tres chicos, tú fuiste siempre mi favorito. Siempre. (Pinter, 1970: 112)

³²² JUAN ¿Alpiste para canarios? ¿Te cachondeas? (Fo, 2011: 27)

³²³ TEDDY ¡Qué bobada! (Pinter, 1970: 57)

³²⁴ SAM McGregor abusó de Lessie en el asiento del coche cuando veníamos hacía aquí. (Pinter, 1970: 134)

³²⁵ Fragmento omitido en la traducción.

(277)

MAX You mean put her on the game?³²⁶ (Pinter, 1966: 72)

(278)

MAX It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?³²⁷ (Pinter, 1966: 73)

Con respecto a las situaciones en las que aparecen los *coloquialismos*, tanto léxicos como fraseológicos, no hemos hallado ningún elemento diferenciador. Nuestros TLO se desarrollan en entornos muy informales y es muy habitual el uso de *coloquialismos* en todo tipo de situaciones a lo largo de los textos, sin distinción de ningún tipo.

– El tenor

En los tres textos encontramos similitudes en lo que al tenor de este rasgo se refiere. Todos los personajes, de los tres TLO, emplean este rasgo sin demasiada distinción, excepto en el caso del Brigadiere del TLO2/IT. Esto se debe a que los personajes se nos presentan como personas sencillas que recurren con mucha frecuencia al habla informal, lo que Baños-Piñero (2009: 110) denomina «habla de la calle», y que se plasma con un amplio recurso a *coloquialismos*. La principal función de los *coloquialismos*, junto a la caracterización de los personajes y a la simulación del habla informal, es realzar la expresividad del texto dramático. Tanto en el TLO1/SP (279) y (280), como en los TLO2/IT y TLO3/EN, encontramos numerosos *coloquialismos* que se emplean como mecanismos para exaltar o avivar la conversación entre los personajes. En el TLO2/IT son muy habituales los *coloquialismos* que contienen expresiones como *oddio*, *oh*, *mio dio* (y otras de sus variantes) (281) y (282) o los que empiezan por la conjunción *ma...* (que equivale en español a *pero*) (283) y (284). En el caso del TLO3/EN, además de los *coloquialismos* empleados para exaltar o avivar la conversación (285), también encontramos numerosos *coloquialismos* (a menudo en forma de *phrasal verbs*) empleados para amenazar o intimidar al receptor (286) y (287). Los principales emisores de este tipo de *coloquialismos* son Max y Lenny.

(279)

PRISCILA ¡Y dale! (Sanchís Sinisterra, 2010: 24)

(280)

³²⁶ MAX ¿Quieres decir ponerla al punto? (Pinter, 1970: 125)

³²⁷ MAX Ya es todo lo bastante difícil sin que vengas tú, además, a meter la pata. Pero una cosa me preocupa. Quizá no esté a la altura. ¿Eh, Teddy? Tú eres el mejor juez. ¿Crees que estará a la altura? (Pinter, 1970: 127)

NATALIA ¡Qué manía! (Sanchís Sinisterra, 2010: 27)

(281)

ANTONIA Dio mio, con la fame che mi ritrovo...³²⁸ (Fo, 2008: 63)

(282)

ANTONIA Oh, mio dio! Cosa gli sarà successo?³²⁹ (Fo, 2008: 64)

(283)

GIOVANNI Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto.³³⁰ (Fo, 2008: 42)

(284)

ANTONIA Ma santo cielo! E poi si lamenta di come cucino io! Ah, ma da adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!³³¹ (Fo, 2008: 54)

(285)

JOEY Christ, she's wide open. Dad, look at that.³³² (Pinter, 1966: 58)

(286)

LENNY Look, why don't you just... pop off, eh?³³³ (Pinter, 1966: 35)

(287)

MAX (to JOEY.) Chuck them out.³³⁴ (Pinter, 1966: 42)

– El modo

Los *coloquialismos* hallados en los tres TLO se encuentran en intercambios dialógicos en los que intervienen todos los interlocutores. Como hemos mostrado en los fragmentos descritos hasta el momento, las principales funciones de los coloquialismos empleados como rasgos para plasmar la oralidad en los textos que aquí nos ocupan son caracterizar a los personajes a través de su forma de hablar, simular un habla informal que resulte adecuada a las situaciones y personajes presentados de manera que el lenguaje empleado no le produzca extrañeza al lector y fomentar la expresividad del texto.

Finalmente, respecto a la relación entre el *coloquialismo* y el texto dramático, hallamos una relación con la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*), y, por extensión, también con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Como ya hemos explicado, el *coloquialismo* es un recurso útil para reproducir el habla cotidiana informal y así garantizar la verosimilitud de las situaciones representadas para

³²⁸ ANTONIA Con el hambre que tengo... (Fo, 2011: 85)

³²⁹ ANTONIA ¡Ay, Dios mío! ¿Qué le habrá pasado? (Fo, 2011: 85)

³³⁰ JUAN Qué follón, cómo se va a quedar Luis mañana, cuando llegue a casa y se entere de que ha sido padre así, de pronto... ¡Le va a dar un síncope! (Fo, 2011: 55)

³³¹ Fragmento omitido en la traducción.

³³² JOEY Padre, mira esto. (Pinter, 1970: 107)

³³³ LENNY Mira... ¿Por qué no lo dejas? (Pinter, 1970: 75)

³³⁴ MAX (A JOEY.) Échalos a la calle. (Pinter, 1970: 84)

el receptor del texto dramático. De esta manera, se genera un discurso con elementos coloquiales que resulta familiar y reconocible para el receptor, lo que facilita la comprensión del texto dramático (durante la lectura) y del texto teatral (durante la representación) y, por tanto, favorece la inmediatez. Esta facilidad de comprensión se ve reforzada en el caso del texto teatral (texto de la representación) más que en el texto dramático (texto escrito por el dramaturgo), porque en el caso del texto dramático el lector dispone de tiempo para releer o consultar las dudas que puedan presentársele. En cambio, en la fugacidad del texto teatral el uso del *coloquialismo* facilita la comprensión del texto por parte del espectador, que puede así concentrar su atención en otros aspectos de la representación.

7.2.4.3. Onomatopeya

La *onomatopeya* es otro de los rasgos de oralidad pertenecientes al nivel léxico-semántico. Hemos tomado este rasgo de los estudios de Brandimonte (2012) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*) y Rodríguez Abella (2016) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*).

Asimismo, encontramos referencias a la *onomatopeya* como un rasgo empleado para plasmar la oralidad en el texto escrito en Calvo Rigual & Spinolo (2016) e Hidalgo Navarro (1997). En el primero, únicamente se mencionan como un rasgo empleado para reproducir la oralidad en el texto escrito (Calvo Rigual & Spinolo 2016: 9); en el segundo es considerada como un rasgo de oralidad transmisor de énfasis, junto a la *interjección* y a la exclamación (Hidalgo Navarro 1997: 765).

En otro trabajo de Montalvo Aponte (1993) dedicado al estudio de la oralidad en la novela *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, también se incluye la *onomatopeya* como un rasgo para plasmar la oralidad en la obra literaria. Esta investigadora examina dos *onomatopeyas* (*troc* y *shh*) presentes en la obra de Vargas Llosa y que se emplean como mecanismos para captar/mantener la atención del lector en el escenario descrito en el texto, así como para dotarlo de mayor expresividad (Montalvo Aponte, 1993: 289).

Finalmente, en Salaya Custodio & Morales Vázquez (2018) se estudia el uso oral y escrito de la *onomatopeya* y su traducción, destacando que la *onomatopeya* representa un elemento oral que se plasma en el papel, principalmente en cómics, novelas, libros infantiles y teatro. Su principal función es acercar al lector al contexto situacional descrito en el texto y facilitarle su comprensión.

Las onomatopeyas son mayormente de sentido oral pero cuando estas expresiones orales se quieren imitar, se plasman en papel y es en los comics, en los tebeos o en la literatura en donde se puede encontrar este tipo de expresiones, ya sean onomatopeyas o interjecciones. (...) también desde hace un tiempo las onomatopeyas se están usando en el teatro, porque facilita la comprensión de lo que se quiere expresar (Salaya Custodio & Morales Vázquez, 2018: 20).

En nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia de *onomatopeya* bastante bajo: en el TLO1/SP no hemos encontrado ninguna, y para los TLO2/IT y TLO3/EN hemos contabilizado un 0,45 % y 0,27 %, respectivamente, situándose en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

Entre las situaciones en las que se emplea este recurso en el TLO2/IT y el TLO3/EN encontramos dos contextos principales:

- Para reproducir los sonidos de los entornos descritos en la escena.

En el TLO2/IT, fragmento (288), Antonia emplea la *onomatopeya ploff* para explicarle a Giovanni el sonido de la tripa de Margherita (supuestamente embarazada) al desvendársela para ocultar su falso embarazo. En el fragmento (289) Giovanni emplea la *onomatopeya psciuuuum* para imitar el sonido del Papa volando por la habitación y atemorizando a Margherita. En el TLO3/EN, fragmento (290), Lenny emplea la palabra *tick* (cuyo significado es el movimiento que hace la aguja del reloj cada vez que pasa un segundo), que emplea como *onomatopeya* para representar el sonido que está nombrando. En (291) es Teddy quien emplea la misma *onomatopeya: tick*.

(288)

ANTONIA Così, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!³³⁵ (Fo, 2008: 19)

(289)

GIOVANNI Sì, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!³³⁶ (Fo, 2008: 49)

³³⁵ ANTONIA Así que Margarita ha decidido desvendarse, y ¡ploff, una barriga! Tenías que verla, Juan. (Fo, 2011: 21)

(290)

LENNY No, I wouldn't say I was dreaming. It's not exactly a dream. It's just that something keeps waking me up. Some kind of tick.³³⁷ (Pinter, 1966: 25)

(291)

TEDDY A tick?³³⁸ (Pinter, 1966: 25)

- Para reproducir los sonidos emitidos por los propios personajes al expresarse. En (292) y (293) del TLO2/IT, Margherita se ríe mientras Antonia le cuenta como ha robado la comida en el supermercado, en ambos casos se emplea la forma *ah*, *ah* para reproducir la risa, de hecho esta resulta ser la *onomatopeya* más empleada en el TLO2/IT. En (294) y (295) del TLO3/EN Joey relata una anécdota que no recuerda demasiado bien y se emplea la *onomatopeya* *er* seguida de puntos suspensivos para representar sus dudas y el tiempo que necesita para pensar y recordar lo que está contando.

(292)

MARGHERITA Ah, Ah, che bello!³³⁹ (Fo, 2008: 14)

(293)

MARGHERITA (*ride divertita*) Ah, ah, ma roba dell'altro mondo!³⁴⁰ (Fo, 2008: 16)

(294)

JOEY And er... bowling down the road...³⁴¹ (Pinter, 1966: 67)

(295)

JOEY And er... it was pretty late, wasn't it?³⁴² (Pinter, 1966: 67)

Como podemos observar en estos ejemplos, se trata de situaciones muy diversas que comparten como característica común el contexto muy informal.

– El tenor

En el TLO2/IT Giovanni emplea 12 de las 23 *onomatopeyas* que aparecen en el texto. Las 11 restantes están repartidas entre el resto de personajes (ningún otro personaje supera las 5). Podemos entender que este rasgo se emplea como una forma de caracterizar a Giovanni, ya que supera con diferencia al resto de personajes en número

³³⁶ JUAN Sí, tu mujer sueña casi todas las noches con el Papa que entra volando por la ventana... ¡Schuumm! ¡No tomes la píldora! ¡Schuumm! Y se va. (Fo, 2011: 66)

³³⁷ LENNY No, no es que soñara. No era un sueño. Es algo que me despierta de cuando en cuando. Una especie de tictac. (Pinter, 1970: 62)

³³⁸ TEDDY Un tictac. (Pinter, 1970: 62)

³³⁹ MARGARITA ¡Ja, ja, qué bonito! (Fo, 2011: 14)

³⁴⁰ MARGARITA (*Rie, divertida*) ¡Ja, ja, qué locura! (Fo, 2011: 17)

³⁴¹ JOEY Sí..., bajábamos por... por... (Pinter, 1970: 118)

³⁴² JOEY Sí, y era... muy tarde, ¿verdad? (Pinter, 1970: 118)

de *onomatopeyas*. La gran mayoría de las *onomatopeyas* que este emplea son sonidos que imitan la naturaleza (296) (canto del gallo), (297) (canto de un pollito) y (298) (sonido de un halcón que atrapa a su presa) o algún artefacto o máquina (299) (sonido que se produce al golpear una cuna de acero), lo que dota a sus intervenciones de una gran expresividad, consiguiendo captar la atención del receptor con facilidad.

(296)

GIOVANNI Sì, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa cosí con la zampa. (*Mima la camminata di una gallina*). Poi il tram non arrivava... allora fa: «Chicchirichí» (*Imita l'incendere impettito del gallo*) «Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!» (*Mima lo svolazzare di un gallo ruspante*).³⁴³ (Fo, 2008: 24)

(297)

GIOVANNI Ma neanche per idea, eccolo qua: costa solo cinquanta centesimi al chilo... mangia questo... e poi cinguetta: pio, pio!³⁴⁴ (Fo, 2008: 27)

(298)

GIOVANNI Sì, bravo fesso... Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta!³⁴⁵ (Fo, 2008: 73)

(299)

GIOVANNI Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». (*Luigi e Giovanni hanno afferrato per i due lati il coperchio e lo fanno oscillare*). Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.³⁴⁶ (Fo, 2008: 82)

En el TLO3/EN no existe un personaje que destaque frente al resto en el uso de las *onomatopeyas*. Todos los personajes las emplean alrededor de las 2-3 veces, excepto Sam que no emplea ninguna. La principal función de las *onomatopeyas* en el TLO3/EN es representar los sonidos que producen los personajes al hablar, como el sonido que hacemos al chasquear la lengua contra el paladar para que alguien deje de hablar (300) y

³⁴³ JUAN Ya lo he visto, le están saliendo plumas. Hoy estaba en la parada del tranvía, y de pronto saca así una pata... (Imita el paso de una gallina) El tranvía no llegaba... y él: “¡Kikiriki!” (*Imita a un gallo que anda muy tieso*) “¡Kikiriki!” “¡Me voy con mis propios medios!” (*Imita que aletea*) (Fo, 2011: 28)

³⁴⁴ JUAN Claro que no, mire: sólo cuesta cincuenta céntimos el kilo... se lo come, y luego canta: ¡pio, pio! (Fo, 2011: 32)

³⁴⁵ Fragmento omitido en la traducción.

³⁴⁶ JUAN ¡Es la cuna! Cuando le dije a Luis: “Luis, que sepas que tu mujer espera un niño”, él en seguida: “¡La cuna, la cuna!” Entró en la primera tienda de cunas que vio: “Déme la más moderna”. Y el dependiente: “¿Le importa que sea japonesa?” Se llama “Sweet balance”... (*Luis y Juan agarran la tapa y la balancean*) Ves, a los lados tiene cuatro agujeros... se cuelga del techo con dos cables de acero... metes al niño dentro, y con sólo rozarla la cuna se balancea durante horas... Luego, cuando el niño llora, das un golpe: ¡zas! ¡Vuelta de la muerte! Y el niño en toda la semana ya no vuelve a llorar. (Fo, 2011: 112-113)

el sonido que emitimos al juntar los labios y que se emplea para conocer la opinión de otra persona (301). Aparte de esta función, tan solo encontramos unos pocos casos más en los que se reproduce el sonido emitido por un reloj (290) y (291).

(300)

LENNY Tch, tch, tch. Well, I think you're entitled to be tired, Uncle.³⁴⁷ (Pinter, 1966: 12)

(301)

TEDDY I think we'll go back. Mmm?³⁴⁸ (Pinter, 1966: 54)

– El modo

El rasgo *onomatopeyas* se emplea en conversaciones en las que están presentes todos los interlocutores. Como hemos mostrado en los fragmentos anteriores, las *onomatopeyas* son un elemento útil para captar la atención del receptor, especialmente si aparecen en enunciados de tipo exclamativo (288), (289), (292), (293), (296), (297), (298) y (299), y para dirigir esa atención al espacio descrito en el texto, puesto que la *onomatopeya* suele describir elementos que se encuentran en ese espacio, además de enfatizar y añadir expresividad al texto, como destaca, entre otros, Montalvo Aponte (1993: 289).

La *onomatopeya* hace referencia a elementos presentes en el espacio descrito en el texto, esto es, el «espacio textual» (Vilvandre de Sousa, 2000: 246-247). Por su parte, el «espacio textual» relaciona este rasgo de oralidad con otra característica del texto dramático: la teatralidad, es decir, «lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral» (Pavis 1983, citado por Arana, 2007: 80) (cfr. 2.3.5. *Teatralidad*). En su estudio sobre *teatralidad*, Vilvandre de Sousa (2000: 246-247) desarrolla el concepto de espacio dramático-teatral, que a su vez divide en los de espacio textual y espacio teatral. El espacio textual es el espacio que imagina el dramaturgo y que refleja en el texto dramático a través de las acotaciones y los diálogos. El espacio teatral es el espacio que crea el director de la obra teatral. En este caso, la *onomatopeya* remite a elementos del espacio textual presente en los textos dramáticos que aquí nos ocupan.

³⁴⁷ LENNY Tch, tch, tch. Comprendo que estés cansado, tío. (Pinter, 1970: 43)

³⁴⁸ TEDDY Debemos marcharnos. ¿No crees? (Pinter, 1970: 101)

7.2.4.4. Palabra malsonante y término ofensivo

Encontramos el rasgo *palabra malsonante y término ofensivo* en los estudios de Baños-Piñero (2014), Brandimonte (2012) y Alsina Keith (2010), en estos dos últimos etiquetado como *vulgarismo*. Además de estos trabajos, que ya hemos mencionado en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comics y canciones* y 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*), hay otros muchos estudios que tratan el *vulgarismo* o *palabra malsonante y término ofensivo* como rasgos prototípicos de la oralidad en distintas tipologías textuales. Son especialmente numerosos los trabajos que destacan este rasgo de oralidad en el campo de la traducción audiovisual (López Rubio, 2017; Sánchez Vico, 2017; Mapelli, 2016; Miloševski, 2013 y Piera Martínez, 2016).

López Rubio (2017), Sánchez Vico (2017) y Piera Martínez (2016) clasifican el *término ofensivo* como un rasgo de oralidad perteneciente al nivel léxico y analizan su traducción en tres películas de comedia negra: *Reservoir dogs*, *Los niños malos* y *Trainspotting*; la película *Django desencadenado*; y el videojuego *Ace Attorney*, respectivamente. Estos tres estudios mencionan el *término ofensivo* como un rasgo del discurso oral espontáneo, pero no profundizan en sus funciones textuales, etc.

Miloševski (2013), por su parte, estudia la oralidad en los subtítulos (tanto profesionales, como amateur) empleados en la serie española de televisión *Los Serrano* en su traducción al serbio. Esta investigadora destaca que tratándose de una serie para todos los públicos, el número de *palabras malsonantes* es muy alto y que, en ocasiones, se emplea como medio para caracterizar el habla de alguno de los personajes (Miloševski, 2013: 82).

Mapelli (2016), en cambio, se centra en la oralidad presente en series de televisión españolas: *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina*, *Siete vidas* y *Aída*.

En particular, en la comedia de situación encontramos la mayoría de los recursos de la lengua hablada como, por ejemplo, léxico reducido, palabras malsonantes, jergas marginales, vocativos, marcadores conversacionales, modismos..., e, incluso, aquellos mecanismos que otorgan discontinuidad al discurso (vacilaciones, titubeos, reformulaciones, enunciados suspendidos...) propios de la improvisación del habla espontánea (Mapelli, 2016: 16).

En su estudio detecta numerosas *palabras malsonantes*, lo que le lleva a afirmar que «es significativa la presencia del lenguaje soez. Se emplean numerosas palabras malsonantes con un nivel vulgar medio-bajo, ya que se consideran verdaderas muletillas

de la lengua española, y que forman parte de un lenguaje estandarizado» (Mapelli, 2016: 4). La autora destaca que, aunque se trata de *palabras malsonantes* (nivel vulgar), son términos estandarizados en la lengua española que no producen un verdadero impacto o rechazo en el espectador, acostumbrado a emitir y/o recibir este tipo de expresiones en su vida cotidiana.

En el campo de la traducción literaria también encontramos algunos estudios que destacan el papel del *vulgarismo* como evocador de la oralidad más cotidiana (Hernández Torres, 2010; Silva, 2016 y Strugo, 2011).

Hernández Torres (2012) analiza los *vulgarismos* presentes en la obra del escritor cubano Enrique Núñez Rodríguez centrándose en los efectos humorísticos que causan en el receptor y destacando los *vulgarismos* con referencia al acto sexual como los más empleados (Hernández Torres, 2012: 94).

También desde la perspectiva humorística, Silva (2016) estudia los elementos propios de la oralidad, tales como: argot, variaciones populares y *vulgarismos*; frases hechas y clichés, repetición de palabras; diminutivos; redundancia y exageración, etc. en la saga de literatura infantil española *Manolito Gafotas*. El uso del *vulgarismo* y otros elementos propios de los registros más coloquiales, populares o vulgares se emplea en estas novelas con el fin de atraer la atención del lector, proponiéndole situaciones en las que podría verse envuelto en su vida cotidiana.

Finalmente, Strugo (2011) estudia las manifestaciones de la oralidad en los cuentos del humorista y escritor argentino Roberto Fontanarrosa. Esta autora repara en la dificultad que supone clasificar el *vulgarismo* según se considere más o menos vulgar.

Si bien no ponemos en duda que los últimos ejemplos arriba citados son todos considerados expresiones *impropias*, no hay que olvidar que siempre hay una escala dentro de la cual diferentes vocablos son vulgares en mayor o menor grado. En la interpretación de cuán vulgar puede ser este tipo de expresiones puede incluso haber grandes diferencias entre individuos, dentro, naturalmente, de unos parámetros establecidos en un grupo dado (Strugo, 2011: 53).

Junto a la gran variabilidad que podemos encontrarnos al tratar de clasificar el *vulgarismo*, también existe una gran diversidad en lo que respecta a las funciones que estos pueden cumplir en el texto: «Lo que ocurre, sin embargo, es que esas mismas palabras –los vulgarismos, en general– pueden tener connotaciones muy diferentes de acuerdo con el contexto en que aparezcan» (Strugo, 2011: 54); esto se debe a que el *vulgarismo* está condicionado por su contexto de manera que plantea unas

connotaciones muy diversas y, en consecuencia, altera sus funciones dependiendo del texto.

En el análisis cuantitativo de nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia de 0,51 % para el TLO1/SP, de 2,20 % para el TLO2/IT y de 1,92 % para el TLO3/EN. En el caso del TLO1/SP nuestros datos se sitúan en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %); para los TLO2/IT y TLO3/EN se sitúan en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %).

– El campo

En los tres TLO encontramos situaciones bastante similares en las que se emplean *vulgarismos, palabras malsonantes o términos ofensivos*.

- En ataques o insultos entre los personajes.

En el TLO1/SP (302), Priscila insulta a Natalia cuando esta última le dice que va a consultar la enciclopedia que tuvieron que vender hace tres años. En (303) Natalia insulta a la prensa que apenas dedica diez líneas en el periódico al cierre del Teatro del Fantasma.

En el TLO2/IT (304), Antonia ofrece comida robada del supermercado a Margherita, pero esta la rechaza porque no puede pagársela, a lo que Antonia responde con un insulto, aunque no con intención de ofenderla ya que son amigas y en ningún momento Antonia pretende cobrarle la comida. En (305) Giovanni insulta a Antonia porque esta le dice que Luigi no quiere contar que su esposa Margherita está embarazada, cosa que Giovanni no comprende.

En el TLO3/EN (306), Max insulta a su hermano Sam y se pregunta por qué sigue viviendo con ellos. En el fragmento (307) Max continúa la conversación del fragmento (306) y sigue insultando a su hermano Sam.

(302)
PRISCILA ¡No seas idiota, Natalia! (Sanchís Sinisterra, 2010: 18)

(303)
NATALIA ¡Qué cerdos! (Sanchís Sinisterra, 2010: 35)

(304)
ANTONIA Ma sei cretina!³⁴⁹ (Fo, 2008: 15)

(305)
GIOVANNI Ma sei scema?³⁵⁰ (Fo, 2008: 18)

(306)

³⁴⁹ Antonia ¡Tú eres tonta! (Fo, 2011: 15)

³⁵⁰ JUAN ¿Qué dices, estás tonta? (Fo, 2011: 19)

MAX Why do I keep you here? You're just an old grub.³⁵¹ (Pinter, 1966: 18)

(307)

MAX You're a maggot.³⁵² (Pinter, 1966: 19)

- En escenas en las que los personajes muestran su disconformidad con respecto a algo.

En el TLO1/SP (308) Natalia se queja del capitalismo cuando Priscila le cuenta que se ha comprado un bolso.

También en referencia a temas políticos, en el TLO2/IT (309) Giovanni se queja de los proletarios.

En el TLO3/EN (310) Max se queja del cigarro que le han regalado a su hermano Sam, quien alardea del obsequio recibido de uno de sus clientes. En el fragmento (311) se indigna cuando piensa que una prostituta, que en realidad es Ruth (la esposa de su hijo mayor, Teddy), ha pasado la noche en su casa.

(308)

NATALIA ¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...! (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)

(309)

GIOVANNI 'Sti sottoproletari del porco giuda!³⁵³ (Fo, 2008: 21)

(310)

MAX This is a lousy cigar.³⁵⁴ (Pinter, 1966: 47)

(311)

MAX We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.³⁵⁵ (Pinter, 1966: 41)

– El tenor

Como ya hemos mencionado, las connotaciones de este rasgo varían según el contexto en el que se produzcan.

- Para expresar sorpresa

Este es un valor muy habitual en el TLO2/IT. En (312) Giovanni se sorprende cuando va por la calle con Luigi y dos camiones sufren un accidente de

³⁵¹ MAX ¿Por qué te aguanto aquí? No eres más que una basura. (Pinter, 1970: 53)

³⁵² MAX Un desgraciado (Pinter, 1970: 53)

³⁵³ JUAN ¡Esos subproletarios de las narices! (Fo, 2011: 24)

³⁵⁴ MAX Qué puro más malo (Pinter, 1970: 92)

³⁵⁵ MAX Hemos tenido a una tía zorra toda la noche en mi casa. Hemos tenido a una prostituta toda la noche en mi casa. (Pinter, 1970: 83)

tráfico. En (313), de nuevo Giovanni se sorprende cuando ve acercarse a un hombre que se parece mucho al Brigadiere y piensa que le va a descubrir la comida robada.

(312)

GIOVANNI Guarda! Là! Cos'è successo? Porco cane, che disastro!³⁵⁶ (Fo, 2008: 57)

(313)

GIOVANNI Porco cane, il brigadiere! Siamo fregati.³⁵⁷ (Fo, 2008: 73)

- Para lamentarse

Las *palabras malsonantes* y *términos ofensivos* no son muy habituales en ninguno de nuestros textos para expresar lamento, apenas hemos hallado algunos casos en el TLO2/IT y TLO3/EN. En el primero, Luigi se lamenta con Giovanni sobre su vida (314); en el segundo, Max recuerda a su esposa con la que, a pesar de desagradarle físicamente, estuvo casado durante muchos años y lamenta su muerte (315).

(314)

LUIGI Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!...³⁵⁸ (Fo, 2008: 47)

(315)

MAX Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.³⁵⁹ (Pinter, 1966: 9)

- Para atacar a alguien

El empleo de los *términos ofensivos* para atacar a alguien es la forma más usada en los tres textos. En el fragmento (302) del TLO1/SP como ya hemos explicado, Priscila insulta a Natalia cuando esta última le dice que va a consultar la enciclopedia que tuvieron que vender hace tres años.

³⁵⁶ JUAN ¡Mira, allí! ¿Qué ha pasado? ¡Ostras, qué desastre! (Fo, 2011: 75)

³⁵⁷ JUAN Qué vecino, es el agente... (Fo, 2011: 99)

³⁵⁸ LUIS ¡Tú lo has dicho! ¿Y no es verdad que, además, nuestras mujeres son criadas gratis de los patrones? ¿Y que desahogamos en ellas todo el cabreo, la alienación que nos produce la fábrica... que venimos a casa a escondernos como animales en su cueva, a lamernos las heridas... a rascarnos los piojos y la roña el uno al otro: mujer y marido... de toda la tristezza, el vacío, la miseria de esta mierda de vida que nos imponen? (Fo, 2011: 63)

³⁵⁹ MAX Te prevengo que no era una mala mujer. Aunque yo no pudiera ni mirarle a esa cara tan fea que tenía, no era mala. En todo caso, le di los mejores años de mi vida. (Pinter, 1970: 39)

En el TLO2/IT, Antonia se enfada mucho al descubrir que le han retirado el servicio del gas por no pagar y los insulta (316).

En el TLO3/EN, Lenny insulta a su padre, que le está haciendo una serie de preguntas, mientras intenta leer el periódico (317).

(316)

ANTONIA Mi sono dimenticata la minestra sul foco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fameche mi ritrovo... (*Solleva il coperchio della pentola*) Meno male, non ha neanche bollito... (*Interdetta*) Perché non ha bollito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...³⁶⁰ (Fo, 2008: 63)

(317)

LENNY Why don't you shut up, you daft prat?³⁶¹ (Pinter, 1966: 7)

- Para expresar enfado o contrariedad

Este uso es característico del TLO2/IT y no de las otras dos obras. En (318) el Appuntato se enfada porque la gente está robando sacos de comida de dos camiones accidentados. En (319) Giovanni expresa contrariedad a Luigi sobre lo acontecido en la empresa en la que trabajan.

(318)

APPUNTATO Ehi, ma dove vanno quelli? Porco cane, si fregano i sacchetti! Hanno scoperto che dentro c'è zucchero e farina! (*Ride*) Ah, ah, ah...³⁶² (Fo, 2008: 59)

(319)

GIOVANNI (*Serio*) Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!³⁶³ (Fo, 2008: 44)

- Como intensificador

En el TLO3/EN es muy habitual el uso de un adjetivo intensificador antes del sustantivo, especialmente *bloody* o *bleeding*. En (320) Max trata de enfadar a su hermano Sam acusándole de no haber luchado en la guerra. En (321) Max se queda asombrado al saber que su hijo menor, Joey, ha estado dos horas en

³⁶⁰ ANTONIA Me he dejado la sopa en el fuego, se habrá quemando. Con el hambre que tengo... (*Destapa la olla*) Menos mal, no hierve. (*Perpleja*) ¿Por qué no hierve, si lleva cuatro horas? ¡El gas! ¡Esos cabrones me han cortado el gas! Animales, cerdos, asesinos, ladrones, como no he pagado el recibo del gas... ahora también me cortarán la luz... (Fo, 2011: 85)

³⁶¹ LENNY ¿Por qué no te callas la boca y dejas de decir tonterías? (Pinter, 1970: 38)

³⁶² SARGENTO Eh, ¿dónde van éstos? ¡Diablos, se están llevando los sacos! Han descubierto que son de azúcar y harina! (Fo, 2011: 78)

³⁶³ JUAN (*Serio*) Es una gilipollez, hostias, que les hace el juego a los patronos y a los reaccionarios. Con la tensión que hay, mira que hacer una chorrada semejante... (Fo, 2011: 59)

una habitación con su cuñada Ruth y al parecer no han mantenido relaciones sexuales.

(320)

MAX He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!³⁶⁴ (Pinter, 1966: 48)

(321)

MAX Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!³⁶⁵ (Pinter, 1966: 73)

En lo que respecta al uso de este rasgo por parte de los personajes, en el TLO1/SP tanto Natalia como Priscila lo emplean con una distribución bastante equitativa entre las dos. Teniendo esto en cuenta, consideramos que este rasgo se emplea como un mecanismo para caracterizar a los dos personajes principales por igual.

En el TLO2/IT Antonia y Giovanni son los personajes que más emplean *palabras malsonantes y términos ofensivos* y algo menos Margherita y Luigi. Esto se debe a que son los personajes principales y, por tanto, tienen más intervenciones que el resto, pero también es una forma de caracterizarlos como personas sencillas, a veces incluso ordinarias (de ahí su uso de *palabras malsonantes y términos ofensivos*), que viven en un barrio popular y tienen trabajos modestos.

En el TLO3/EN son sin duda Lenny y Max los principales emisores de este rasgo, Max especialmente, quien se caracteriza como un hombre grosero y maleducado que trata muy mal a su familia. Lenny, el hijo mediano, sigue los pasos de su padre y se presenta como un hombre violento y soez a la hora de expresarse. Estos personajes, al contrario que los del TLO2/IT, no pretenden empatizar con los lectores, sino que Pinter trata de provocar al público con su forma de hablar y actuar.

– El modo

Con respecto al tenor, en el TLO1/SP hallamos tres ocasiones en las que las palabras malsonantes se emplean en monólogos, dos por parte de Natalia (322) y (323) y una de Priscila (324). En (322) y (323) se repite la misma situación: Natalia llama *sinvergüenza* a Néstor (su amante). En (324) es Priscila la que se dirige a Roberto para explicarle que no están interesadas en la idea de transformar el teatro en un museo.

³⁶⁴ MAX Ni siquiera luchó en la guerra. Este hombre ni siquiera luchó en la cochina guerra. (Pinter, 1970: 94)

³⁶⁵ MAX ¿Jugando durante dos horas? ¡Me río yo del juegucito! (Pinter, 197: 127)

(323)

NATALIA (...) Yo no me lo invento. Y lo de los pechos, tampoco... (*Se los toca, sonriente. Evoca.*) ¿Qué me decías?... «La revolución hará...» ¿Cómo era?... «La revolución hará más dulce la leche de las madres»... Eso: más dulce... Sinvergüenza... Y todo, por lo que te gustaba chupetearme... (*Sigue ordenando papeles.*) (Sanchís Sinisterra, 2010: 53)

(324)

NATALIA (...) Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un trapiés, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... (Sanchís Sinisterra, 2010: 65)

(325)

PRISCILA Hola, Roberto... Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa... (Sanchís Sinisterra, 2010: 62)

En los TLO2/IT y TLO3/EN, este rasgo se da en conversaciones en las que están presentes todos los actores que participan en la acción.

En ninguno de los tres TLO parecen existir dificultades ni extrañezas de ningún tipo en los receptores de este rasgo de oralidad. Esto nos confirma en gran medida lo expuesto por Mapelli (2016: 4) al inicio de este análisis, aunque este estudio se centre la lengua española, sobre la estandarización de muchos de los *vulgarismos* empleados. Además, hemos podido comprobar, especialmente en el TLO3/EN, que este rasgo se emplea como herramienta para caracterizar el habla de los personajes, como ya nos adelantaba (Miloševski, 2013: 82). Igualmente, como explica Strugo (2011: 54), hemos constatado en el apartado dedicado al tenor que los *vulgarismos* están condicionados por su contexto, de manera que implican unas connotaciones muy diversas (lamento, reproche, sorpresa, etc.).

Finalmente, con respecto a la relación entre este rasgo de oralidad y el texto dramático, no hemos hallado otra característica común que la propia oralidad. El uso de este rasgo fomenta la oralidad, tanto del texto dramático como de cualquier otro tipo de texto, de las muchas formas que ya hemos expuesto anteriormente (caracterización de personajes, acercamiento al lector, imitación del discurso espontáneo perteneciente al registro coloquial, etc.). Tras analizarlo detenidamente, no consideramos que este rasgo guarde una especial relación con esta tipología textual, sino que se trata de un evocador de la oralidad más cotidiana en cualquier tipo de texto, de ahí la gran abundancia de estudios dedicados a la traducción audiovisual que cuentan con este rasgo entre sus clasificaciones (López Rubio, 2017; Sánchez Vico, 2017; Mapelli, 2016; Miloševski, 2013 y Piera Martínez, 2016).

7.2.4.5. Préstamo

El rasgo de oralidad *préstamo* se ha extraído del estudio de Baños-Piñero (2014).

No hemos hallado numerosos estudios que traten el *préstamo* como un rasgo prototípico de la oralidad, ni espontánea ni fingida. Entre ellos, destacamos el de Domènech Bagaria & Estopà Bagot (2009) y Sinner (2008), ambos en la combinación lingüística español-catalán. Es importante aclarar que el caso del catalán es bastante particular. Se trata de un idioma que por su situación geopolítica está en estrecho contacto con el español, de manera que la presencia de *préstamos* es muy elevada, más de lo que cabría esperar en otras combinaciones lingüísticas en las que sus idiomas no comparten territorio nacional (p. ej. español-francés, español-italiano, etc.).

El primero estudia los neologismos, entre ellos los *préstamos*, en textos orales. Para ello, efectúa una comparativa entre textos orales y textos escritos, tomados de distintos tipos de medios de comunicación (radio, televisión, prensa escrita, etc.). Domènech Bagaria & Estopà Bagot (2009: 48) destacan el uso deliberado de los préstamos por parte del emisor, incluso en ocasiones con mención explícita al *préstamo* (p. ej. «como dicen los ingleses...») para recalcar la inclusión de una voz extranjera. Estos investigadores se centran en el uso del *préstamo* por parte del emisor con una determinada finalidad (p. ej. humorística o cómica); y añaden que es habitual encontrar en el texto oral (en su caso, programas de televisión) que el préstamo vaya acompañado de determinados gestos o una determinada actitud por parte del emisor que recalcan el uso de una voz extranjera. Este efecto se ve equiparado en los textos escritos mediante el uso de comillas, cursiva o negrita, algo que también observamos en nuestros TLO. Tras realizar su comparativa, las autoras del estudio concluyen que hay un mayor empleo del *préstamo*, tanto en catalán como en español, en los textos orales espontáneos. *Préstamos* procedentes principalmente de lenguas como: el español (en el caso de los textos catalanes), el inglés, el francés, el italiano y el euskera.

Sinner (2008) también estudia las interferencias y los *préstamos* entre el español y el catalán en las manifestaciones lingüísticas orales en contextos informales, entre los que destaca principalmente los chats, como medios escritos que reflejan el habla espontánea.

Cabe tener en cuenta, al hablar de la oralidad, también de la ‘oralidad conceptual’, es decir, lo escrito para parecerse a lo hablado: de concepción hablada y medio gráfico (para la terminología en español, Koch/Oesterreicher 2007: 21). La lengua empleada en los chats, los messengers (programa de chat particular) y en los mensajes cortos enviados por teléfono móvil pertenecen más bien al ámbito de la oralidad conceptual, y en el modelo de Koch/Oesterreicher (1985; 1990: 9–10; 2007: 20–22), se ubicarían en el polo medio escrito/lenguaje de proximidad (Sinner/Wieland 2008: 150–151). El lenguaje empleado en estos medios demuestra unas características lingüísticas particulares que lo acercan, a pesar de tratarse de comunicación realizada por escrito, al registro familiar oral (Sinner/Wieland 2008: 150) (Sinner. 2008: 537-538).

Sinner (2008) considera los chats como un buen ejemplo de la oralidad plasmada en el medio escrito en un contexto informal y se detiene en el uso que los jóvenes hacen del *préstamo* en estos medios. Wieland (2007: 158), citado por Sinner (2008: 533), aclara que los jóvenes son un grupo propenso al empleo de préstamos, neologismos, calcos, etc., dado su gran poder de integración de una lengua a otra y creatividad, lo que les lleva a cometer diversas trasgresiones lingüísticas.

La gran capacidad integrativa y la creatividad del lenguaje juvenil, es decir, la disposición de los jóvenes a crear neologismos, de servirse de préstamos o calcos semánticos a la otra lengua, de hablar con interferencias o recurrir al fenómeno del cambio de código, conducen a numerosas trasgresiones lingüísticas (Wieland, 2007: 158, citado por Sinner, 2008: 533).

En nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %) para todos los TLO, con porcentajes muy similares: 0,51 % en el TLO1/SP, 0,35 % en el TLO2/IT y 0,51 % en el TLO3/EN.

– El campo

En los tres TLO se emplean como *préstamos* principalmente sustantivos procedentes del inglés, francés e italiano. En el caso del TLO1/SP se emplean *préstamos* de las tres lenguas (inglés, francés e italiano). Hemos contabilizado 9 *préstamos* en francés (327), 9 en inglés (326) y 1 en italiano (328). En ninguno de los casos detectados se produce extrañeza por parte de los interlocutores, ya que se trata de *préstamos* integrados, es decir, que han entrado a formar parte del léxico de la lengua meta y que se emplean en la lengua diaria. Los *préstamos* más empleados son *champagne*, *vol-au-vent* y *parking*.

(326)

PRISCILA El parking lo expulsará... Y a nosotras con él. (Sanchís Sinisterra, 2010: 48)

(327)

NATALIA Pues tus «vol-au-vent» fueron los reyes de la fiesta. (Sanchís Sinisterra, 2010: 40)

(328)

NATALIA Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del Cerco estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...? (Sanchís Sinisterra, 2010: 60)

En el caso del TLO2/IT se emplean *préstamos* del inglés y del francés. Hemos contabilizado 13 préstamos en inglés (329) y 5 en francés (330). En el TLO2/IT tampoco se han hallado casos de desconocimiento de los *préstamos* empleados, salvo en un caso (330). La extrañeza queda patente mediante el uso de comillas y por la introducción del *préstamo* mediante *detto anche...* (también llamado...), que aclara que se trata de una palabra extranjera antes de decirla explícitamente.

(329)

ANTONIA Che la televisione ha detto che fra qualche ora ci sarà un black-out completo, tutta la città al buio!³⁶⁶ (Fo, 2008: 17)

(330)

GIOVANNI Diventa un vero PS ruspante! Detto anche «poulé»!³⁶⁷ (Fo, 2008: 27)

En el caso del TLO3/EN se emplean 17 *préstamos* todos procedentes del francés (331). *Chauffeur* es el más empleado. En ningún caso se produce extrañeza o necesidad de explicitar que se trata de un *préstamo* o su significado.

(331)

SAM You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.³⁶⁸ (Pinter, 1966: 73)

– El tenor

En los TLO1/SP y TLO2/IT hemos detectado el uso de comillas en los *préstamos* cuando conllevan implicaciones pragmáticas en la comunicación. Sin embargo, no se emplean las comillas cuando se utiliza el *préstamo* sin ninguna implicación.

En el TLO1/SP observamos en los fragmentos (332) y (327) como Natalia emplea los *préstamos* con unas determinadas implicaturas: en (332) usa *chartreuse* para insinuar que Priscila bebe demasiado, pero, además, una bebida que Natalia considera de burgueses. De ahí que el *préstamo* vaya entre comillas; en (327) utiliza esta voz

³⁶⁶ ANTONIA ¡Que la tele ha dicho que dentro de unas horas habrá un apagón general, toda la ciudad a oscuras! (Fo, 2011: 18)

³⁶⁷ JUAN ¡Se convierte en un policía de corral, también llamado “poulé”! (Fo, 2011: 32)

³⁶⁸ SAM ¿Sabes lo que me dijo? Me dijo que era el mejor chófer que había conocido. El mejor. (Pinter, 1970: 45)

francesa, en lugar de la española canapé (o similares) para potenciar el sentido irónico de la oración, para simular una falsa elegancia que más adelante nos permite entender que los *vol-au-vent* estaban en mal estado e hicieron enfermar a don Nazario; Por otro lado, en (333) y (326) se emplean *gruyère* y *parking* sin ningún tipo de connotación y, en consecuencia, no aparecen entre comillas.

(332)

NATALIA A mí me tira el vino, pero a ti el «chartreuse», como buena burguesa. (Sanchís Sinisterra, 2010: 13)

(333)

PRISCILA La madera cruje. Debe de estar carcomida por dentro, como un queso gruyère... (Sanchís Sinisterra, 2010: 18)

En el TLO2/IT el uso de las comillas es similar al comentado para el TLO1/SP. En el fragmento (334) Giovanni emplea el *préstamo poulé* que dota de un sentido humorístico a la oración. Giovanni mantiene una conversación con el Appuntato, quien se sorprende al ver que ha preparado una sopa con alpiste para canarios. Giovanni le dice que si toma esa sopa “Diventa un vero PS ruspante! Detto anche «poulé!»” (Fo, 2008: 27). En el fragmento (335) Luis y Giovanni mantienen una conversación en la que Giovanni afirma que hoy en día los más inteligentes son los que roban y el que no lo hace es un *coglione* (gilipollas), pero que él se siente orgulloso de ser un gilipollas en un mundo de ladrones. A esto, Luigi le responde que ese fenómeno se llama «*International coglion's pride*» (Fo, 2008: 59) (international gilipolla's pride), con los *préstamos* ingleses *international* y *pride* entre comillas puesto que no son préstamos integrados en italiano. De igual modo que en el TLO1/SP (333) (326), los *préstamos* de los fragmentos (329) y (336) no están entrecomillados porque carecen de implicaturas.

(334)

GIOVANNI Diventa un vero PS ruspante! Detto anche «poulé!»³⁶⁹ (Fo, 2008: 27)

(335)

LUIGI Giusto! Lo so, si chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione! «International coglion's pride!»³⁷⁰ (Fo, 2008: 59)

(336)

MARGHERITA Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»³⁷¹ (Fo, 2008: 14)

³⁶⁹ JUAN ¡Se convierte en un policía de corral, también llamado “poulé!” (Fo, 2011: 32)

³⁷⁰ LUIS Claro, se llama el orgullo “internacional” del gilipollas. “International gilipolla's pride. (Fo, 2011: 79)

Por el contrario, en el TLO3/EN no se emplean las comillas en ninguna ocasión, tanto si los *préstamos* tienen implicaturas asociadas, como si no. En (337) Lenny emplea el *préstamo* francés *clientèle* en una conversación con su hermano Joey, en la que este afirma que no quiere compartir a su cuñada Ruth con otros hombres cuando se dedique a la prostitución. A esto, Lenny le responde que su *clientèle* es muy selecta. Lenny emplea este *préstamo* francés, lengua asociada a la elegancia y la distinción en ocasiones como en el fragmento (327), en el que Natalia emplea el *préstamo* *vol-au-vent*, con un claro sentido irónico para así conseguir mofarse de su hermano pequeño. Sin embargo, a pesar de estas implicaturas, el *préstamo* *clientèle* no aparece en el texto entrecomillado ni con ningún tipo de marca tipográfica. En (331) se emplea el *préstamo* *chauffeur* sin ninguna implicatura y tampoco en este caso observamos marca tipográfica alguna.

(337)

LENNY I've got a very distinguished clientèle, Joey. They're more distinguished than you'll ever be.³⁷² (Pinter, 1966: 73)

– El modo

Hemos comprobado que todos los *préstamos* detectados en nuestro corpus se emplean en conversaciones en las que están presentes todos los actores que participan en la acción. En ninguno de los casos detectados, salvo en (334), es necesaria ninguna aclaración sobre el *préstamo* y todos los interlocutores los comprenden fácilmente; esto probablemente se deba a que todos los *préstamos* empleados son palabras conocidas por la mayoría de hablantes de las lenguas que los adoptan.

Además, hemos observado que, tal y como destacan Domènech Bagaria & Estopà Bagot (2009: 48), los *préstamos* pueden portar diversas implicaturas: se pueden emplear para denotar la actitud del emisor (irónico, cómico, etc.) (327), (334) y (337); pueden utilizarse deliberadamente, incluso en ocasiones con mención explícita a que se trata de un *préstamo*, como ocurre en (334); la utilización de estos *préstamos* asociados a implicaturas en los TLO se puede representar con determinadas marcas tipográficas (negrita, cursiva, comillas, etc.). A este respecto, hemos observado en el corpus, en los TLO1/SP y TLO2/IT, los *préstamos* con implicaciones pragmáticas aparecen entre

³⁷¹ MARGARITA El día entero en el call-center... “Buenos días, mi nombre es Margarita, ¿en qué puedo ayudarle? Buenos días, soy Margarita, ¿le interesa nuestra nueva oferta? (Fo, 2011: 14)

³⁷² LENNY Tengo una clientela muy distinguida, Joey. Más distinguida de lo que puedes imaginarte. (Pinter, 1970: 127)

comillas (332), (327), (334) y (335) a diferencia de los que no cuentan con dichas implicaciones (333), (326), (329) y (336). En el caso del TLO3/EN ninguno de los *préstamos* presenta marca tipográfica alguna.

Teniendo en cuenta los resultados del análisis, podemos afirmar que este rasgo de oralidad guarda una relación con la característica del texto dramático multidimensionalidad (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*). El *préstamo*, cuando conlleva determinadas implicaciones pragmáticas que se activan en la comunicación, a menudo aparece acompañado por una determinada entonación o unos determinados gestos (Domènech Bagaria & Estopà Bagot, 2009: 48). Los gestos realizados por el actor son elementos de los códigos kinésicos descritos por Elam (1980). Los cambios de entonación y los gestos serán ejecutados durante la representación del texto teatral por parte de los actores, que estarán guiados por las marcas tipográficas presentes en el texto dramático.

7.2.4.6. Repetición léxica y de estructuras

Ya comentamos que el rasgo *repetición léxica y de estructuras* se trata en numerosos estudios: Brumme (2008), Cebrián Alberola (2011), Alsina Ketih (2010), Brandimonte (2012), Baños-Piñero (2014) y Morillas (2016) (cfr. 4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*). Se trata de un rasgo con una amplia variedad de posibles materializaciones en el texto, de tipo léxico y sintáctico, que hemos considerado oportuno unificar en el nivel léxico bajo el nombre *repetición léxica y de estructuras*.

Otros estudios tratan de desentrañar la articulación de la oralidad sin especificar una determinada tipología textual (Calvo Rigual & Spinolo, 2016), o se centran en la plasmación de la oralidad en tipologías textuales concretas: textos audiovisuales (Chaume, 2001), textos literarios, p. ej. novela (García Luque, 2015), diálogo conversacional (Bustos Tovar, 2001), lírica trovadoresca (Rosell, 2006) o corpus recopilados expresamente para estudiar la oralidad fingida, p. ej. textos escritos por estudiantes universitarios (Vínchez, Manrique, Fuenmayor, Delgado & García, 2002), entre otros muchos estudios.

En lo que respecta a los textos dramáticos, también hemos hallado algunos trabajos que tratan las *repeticiones* como rasgo de oralidad fingida. López Serena y Sáez Rivera (2018) estudian la mimesis de la oralidad en el teatro español del siglo XVIII. Estos autores profundizan en el estudio de diversos mecanismos empleados en el texto dramático para lograr la oralidad, entre ellos lo que denominan «secuencias en construcción» (López Serena y Sáez Rivera, 2018: 259) y que se corresponde con algunas representaciones del rasgo *repetición léxica y de estructuras*.

La duplicación o multiplicación de unidades léxicas o de estructuras sintácticas en forma de auto- y heterorrepeticiones o de auto- y heteroparalelismos son dos de los esquemas construccionales en que suele descansar la cohesión interna de los discursos tanto monológicos como dialógicos en situaciones de máxima inmediatez comunicativa. Cuando las repeticiones y los paralelismos son monológicos, la sensación que provoca la reiteración de esquemas o unidades es de voluntad de redundar en un determinado contenido, con lo que se suelen conseguir efectos de énfasis en los que no nos vamos a detener. Sí nos interesa, sin embargo, destacar la aparición, no muy frecuente, de autorrepeticiones o apilamientos paradigmáticos (López Serena & Sáez Rivera, 2018: 259).

La principal función de las *repeticiones*, tanto en monólogos, como en textos dialógicos, incuyendo los textos dramáticos, es enfatizar. Se da incluso el caso de autointerrupciones con *repetición* «(117) D. Antonio: La cosa es tan clara, señor D. Pedro, que no hay nada que oponer a ella; pero, dígame usted, *el pueblo, el pobre pueblo*, ¿sufre con paciencia ese espantable comediación? (Moratín, Comedia, pp. 115-116)». En este ejemplo, el personaje se interrumpe y repite «*el pueblo, el pobre pueblo*» durante su propia intervención con el fin de generar «ciertos fenómenos de planificación del discurso sobre la marcha» (López Serena & Sáez Rivera, 2018: 260).

Otro estudio sobre textos dramáticos en el que también se mencionan las *repeticiones* como rasgo de oralidad es el de Cadera (2008), quien analiza el monólogo de Magdalena Cruz en la obra *Tres Tristes Tigres* (1967) del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, y destaca la repetición como rasgo universal del lenguaje hablado «el mayor número de redundancias, como la repetición de palabras, oraciones o partes de oraciones» (Cabrera, 2008: 69).

Un estudio que profundiza en las repeticiones en la oralidad fingida es el de Mancera Rueda (2008) dedicado a la oralidad y la coloquialidad en la prensa española.

Relación con las distintas etapas de confección del discurso oral guardan también las *repeticiones intertextuales* o los *marcadores discursivos de repetición*, que connotan diversas instrucciones de procesamiento y permiten rastrear el proceso de elaboración del discurso. Estos se encuentran vinculados con la reformulación pues, en última instancia, implican siempre una nueva aserción que

proporciona una innovación –aunque el fragmento repetido no haya sido modificado–, una variación significativa pragmalingüística (Mancera Rueda, 2008: 472).

En este rasgo no nos detendremos en lo que a los *marcadores discursivos de repetición* se refiere, puesto que conforman un rasgo de oralidad específico que estudiaremos más adelante. Mancera Rueda (2008, 472-475) establece distintos tipos de articulación de las *repeticiones* en el texto periodístico, tipología textual que trata de simular la oralidad, que vamos a sintetizar a continuación.

- Repetición junto marcadores correctores (p. ej. (13) “Iba con un *cochazo*, bueno, más que *cochazo* era un tanque...” (marcador de autorrectificación). (...) Así, la improvisación con la que suele construirse el discurso oral, en el que las ideas se exponen conforme acuden a la mente del hablante, para ir adecuando lo dicho a su verdadera intención comunicativa a medida que la secuencia avanza poca relación guarda con el alto grado de planificación de estos textos periodísticos.
- Reiteración mediante repetición (p. ej. (17) “Me pusieron una cerveza *fría-fría*” [cit. en Narbona 1990: 1042]. La repetición puede adquirir en determinadas ocasiones carácter de “esencialidad”, pues el hecho de repetir cualquier unidad discursiva equivale en el discurso oral a añadir un “sello de autenticidad” a la emisión originaria.
- Repetición del superlativo sintético (p. ej. (20) “Y la entrevista con Carmen Martínez-Bordiú durante su visita a Siria-Líbano, que sale en el ¡Hola!, contiene una profunda reflexión suya [...]. Dice la nieta del *generalísimo-ísimo-ísimo*, más o menos, que donde fueres haz lo que vieres” [M. Torres, “La vuelta de Acebes despechado”, El País, 13-8-2004].
- Enunciado reiterado con marcadores metadiscursivos (p. ej. (22) “Él cree que *ABBA* es antiguo. *Ya ves, ABBA*, que empezó siendo un grupo de dos matrimonios heterosexuales y acabaron enrollándose los dos maridos” [E. Lindo, “Waterloo”, El País, 11-4-2004].
- Iteración de sintagmas nominales (p. ej. (23) “Nunca me pareció Giulietta Masina una *verdadera* actriz, ni Álvaro del Portillo un *verdadero* sacerdote; ni, claro, Vargas Llosa un *verdadero* académico” [E. Haro Tecglen, “Los del artículo nono”, El País, 5-12-1993].
- Repetición de un sustantivo o un verbo para exteriorizar el mundo afectivo de los actos conversacionales.
 - Apremio (p. ej. (25) “Y para colmo, dice mi amigo Rodríguez Rivera que ya no me vuelve a contar ningún secreto, que a resultas de citarle como fuente de ese rumor imparable de que hay una mujer de la cultura en España que tiene perrillo (ver artículo día 2) le han llamado de varios suplementos culturales para pedirle *nombres, nombres*” [E. Lindo, “Cultura de la queja”, El País, 25-8-2004].
 - Duración (p. ej. (26) “Durante *días y días* estás sumergida en una atmósfera pastosa que te deshidrata hasta el alma”. [C. Rigalt, “Las mudanzas”, El Mundo, 9-3-2004] o (29) “A mí no me va eso de que llegas, te tumbas y hablas y el otro se queda callao y tú *largas y largas*” [E. Lindo, “La pera limonera”, El País, 2-8-2002].
- Heterorrepeticiones ecoicas afirmativas (p. ej. (42) “En la croasantería del barrio, toquilla y zapatillas de paño, entra una señora mayor y le dice a la dependienta:
–Niña, dame un leuro *de caramelos de respirar*.
¡Ole: *caramelos de respirar!* En Andalucía hay siempre un Góngora de guardia que despacha sin receta metáforas inspiradísimas”. [Antonio Burgos, “Un leuro de caramelos de respirar”, ABC, 10-4-2005] (Mancera Rueda, 2008: 472-475).

Además de esta variedad de materializaciones de repeticiones en el texto, esta investigadora también profundiza en el estudio de la ubicación del elemento repetido en la oración.

- Inicial con pausa. (p. ej. (32) “*Mucho, mucho* has tardado” [cit. en A. Narbona, 1989a: 182]. (...)
Se trata de un papel no muy distinto del que cumple el “infinitivo pre-temático”, de carácter parcelador (p. ej. (35) “Practicar, lo que se dice practicar, no practico, pero me gustan todos”).
- Reiteración del miembro final de un fragmento discursivo en el inicio del fragmento que le sigue (p. ej. (39) “Últimamente, en Cataluña los hermanos salen *a pares*, y *a pares* entran en política: los Maragall, los Nadal, los Carod-Rovira, y por ahí seguido” [C. Rigalt, “El síndrome del Ebro”, El Mundo, 1-2-2004].
- Final con función de cierre de toda la secuencia (p. ej. (40) “*Un imbécil* es lo que es tu padre, *un imbécil*” [cit. en A. Narbona, 1989a: 182] (Mancera Rueda, 2008: 475).

Como muestra Mancera Rueda (2008), existe una amplia variedad de posibilidades de plasmación y colocación de las *repeticiones léxicas* y *de estructuras* en la oración que implican distintas connotaciones pragmáticas en la comunicación.

El último estudio que vamos a repasar sobre la relación entre *repetición* y oralidad es el de Garcés Gómez (2004).

En el proceso de construcción del discurso oral, la repetición se configura como un mecanismo que permite dar cuenta de cómo se elabora y estructura el mensaje lingüístico y de cuáles son las relaciones interactivas que se establecen entre los participantes en el diálogo. El estudio de la repetición se vincula estrechamente con el de la paráfrasis: en ambos casos se vuelve sobre un segmento anterior para formularlo de nuevo; la diferencia se establece porque la repetición se produce cuando se reitera lo mismo de modo literal o con alguna variación formal, y la paráfrasis cuando se emplea un nuevo segmento con un sentido similar al anterior pero con una expresión formal distinta (Garcés Gómez, 2004: 437).

Garcés Gómez (2004: 439) afirma que:

La repetición es un fenómeno que consiste en reiterar en su aspecto formal una parte o la totalidad de los elementos de un segmento o enunciado anterior, con posibles modificaciones (de entonación, de unidades deícticas, de morfemas verbales, etc.) y con variaciones en el sentido semántico y pragmático del nuevo segmento respecto del anterior.

Entre los principales factores que afectan a la *repetición* destaca «1) si es realizada por el propio hablante o por un interlocutor distinto; 2) si es literal o no; 3) si alcanza a la totalidad o sólo a una parte de los elementos; y 4) si es inmediata o diferida» (Garcés Gómez, 2004: 439). Con respecto a las funciones más relevantes de las repeticiones señala las siguientes:

Entre las funciones que cumple la repetición cabe destacar el importante papel que desempeña como mecanismo que permite estructurar la forma y configurar el sentido del discurso estableciendo de este modo la cohesión y coherencia del mismo; como estrategia discursiva que facilita y garantiza el desarrollo del intercambio comunicativo; como procedimiento que sirve para señalar las relaciones interpersonales que se establecen entre los interlocutores, así como para marcar procesos de tipo argumentativo que surgen en la concatenación de enunciados (Garcés Gómez, 2004: 439).

A continuación vamos a exponer brevemente las características y funciones de las *repeticiones* según Garcés Gómez (2004: 439-454).

- Estructura interna de la repetición
 - Distinción entre *auto-repetición* (también llamada repetición propia o repetición monológica), el propio hablante vuelve a expresar las mismas palabras, y *hetero-repetición* (también llamada alorepetición, repetición dialógica y repetición de otro), un hablante distinto repite las palabras de un interlocutor (normalmente el precedente).
 - Distinción entre *autoiniciada* (el hablante es responsable de volver a emitir un segmento o un enunciado anterior) y repetición *heteroiniciada* (surge como una reacción a lo que ha dicho su interlocutor).
 - Distinción entre repetición *literal* (cuando las mismas palabras son pronunciadas con idéntica curva melódica) y *no literal* (cuando se introducen variaciones o modificaciones que pueden ser de distinto tipo).
 - Distinción entre repetición *total* (cuando se reproduce en su totalidad el segmento, enunciado o intervención anterior) y repetición *parcial* (cuando solo se reitera una parte).
 - Distinción entre repetición *consecutiva* (si se reitera un segmento a continuación del anterior en el caso de la auto-repetición, o si se repite inmediatamente lo expresado por un interlocutor distinto en la intervención precedente, en el marco de la hetero-repetición) y repetición *distanciada* (si entre los segmentos repetidos se han intercalado otros miembros o se han producido otras intervenciones).
- Funciones de la repetición
 - Funciones *textuales* (cumple un papel importante como elemento de cohesión entre las distintas secuencias que componen el discurso y como elemento que contribuye a la organización informativa de los enunciados que lo constituyen).
 - Funciones *conversacionales* (están relacionadas con el intercambio de los papeles de emisor y receptor, con la toma o cesión de turno y con los actos de control del diálogo).
 - Funciones *interactivas* (marcan las relaciones que se establecen entre los participantes en la conversación. Estas pueden implicar desde la simple aceptación de lo comunicado por el interlocutor hasta la manifestación del acuerdo o el desacuerdo entre los participantes pasando por distintos grados intermedios) (Garcés Gómez, 2004: 439-454).

En nuestro corpus hemos hallado numerosas ocurrencias del rasgo *repetición léxica y de estructuras*. En el TLO1/SP hemos obtenido un porcentaje de 10,43 %, en el TLO2/IT de 8,22 % y en el TLO3/EN de 16,25 %. En el caso de los TLO1/SP y TLO3/EN este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia alto (superior al 10 %), aunque en el caso del TLO1/SP es por pequeña diferencia. En el caso del TLO2/IT este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %). Sin duda, tras la gran cantidad de estudios hallados sobre este fenómeno como rasgo de oralidad y los altos índices de ocurrencias obtenidos en el corpus, podemos afirmar que nos encontramos ante un importante exponente de la oralidad fingida.

– El campo

En los tres TLO encontramos numerosas situaciones en las que aparecen *repeticiones léxicas y de estructuras* de todos los tipos descritos anteriormente según el estudio (Garcés Gómez, 2004), cuya clasificación vamos a seguir en nuestro análisis ya

que es el estudio más detallado entre los que hemos consultado. A continuación vamos a mostrar algunos fragmentos de los tres TLO que ejemplifican los tipos mencionados anteriormente.

- Auto-repeticiones heteroiniciadas

En el TLO1/SP, Priscila es la emisora que repite, aunque no de manera literal, su primer enunciado para que Natalia pueda recibir el mensaje que parece no haberle llegado (338).

En el TLO2/IT, el Appuntato repite su primer enunciado tras la intervención de Giovanni para aclarar y ampliar su mensaje, aunque Giovanni sí ha entendido el primer enunciado (339).

En el TLO3/EN (340), similar al (338), Max repite su primer enunciado para hacerle llegar a Sam el mensaje que parece no haber recibido correctamente.

(338)

VOZ DE PRISCILA ¡Hay uno en el segundo!

VOZ DE NATALIA ¿Qué?

VOZ DE PRISCILA ¡Que en el segundo, hay uno! (Sanchís Sinisterra, 2010: 10)

(339)

APPUNTATO No, non sono rimasti schiacciati, si sono salvati.

GIOVANNI Meno male!

APPUNTATO Si sono salvati scappando subito come dei razzi!³⁷³ (Fo, 2008: 58)

(340)

MAX From what point of view?

SAM Eh?

MAX From what point of view?³⁷⁴ (Pinter, 1966: 13)

- Auto-repeticiones autoiniciadas

En los TLO1/SP y TLO2/IT (341) y (342), Priscila y Antonia, respectivamente, emiten una *repetición léxica* con el fin de enfatizar y apremiar a sus interlocutores.

En el TLO3/EN (343), Max repite, aunque no de manera literal, su primer enunciado al no recibir respuesta de sus interlocutores.

(341)

³⁷³ SARGENTO No están dentro, se han salvado.

JUAN Menos mal.

SARGENTO ¡Se han salvado saliendo por pies! (Fo, 2011: 77)

³⁷⁴ MAX ¿Desde qué punto de vista?

SAM ¿Cómo?

MAX ¿Desde qué punto de vista? (Pinter, 1970: 45)

PRISCILA ¡Asamblea general! ¡Asamblea general! (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)

(342)

ANTONIA Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!³⁷⁵ (Fo, 2008: 12)

(343)

MAX What have you done with the scissors? *Pause.* I said I'm looking for the scissors. What have you done with them? *Pause.* Did you hear me? I want to cut something out of the paper.³⁷⁶ (Pinter, 1966: 7)

- Hetero-repeticiones autoiniciadas

En el TLO1/SP (344), Priscila repite parcialmente el mensaje de Natalia en forma de pregunta interrogativa con el fin de cuestionar y negar la afirmación de esta. Además, en este mismo fragmento encontramos una auto-repetición autoiniciada en *pruebas, pruebas...* que emite Priscila para pedir explicaciones a Natalia sobre su acusación previa.

En el TLO2/IT (345), Margherita repite parcialmente el enunciado de Antonia para apremiarle y que le cuente la información que le ha demandado previamente.

En el TLO3/EN (346), Sam repite, aunque no literalmente, lo que acaba de decir su sobrino Lenny para responder a la pregunta que le ha planteado Lenny. Además, Sam vuelve a repetir este mismo fragmento más adelante para reforzar su respuesta, dando lugar a una nueva auto-repetición autoiniciada.

(344)

VOZ DE NATALIA Más vale eso, que mirar la televisión de los vecinos con prismáticos.
PRISCILA ¿Yo, mirar la televisión? Pruebas, pruebas... (Sanchís Sinisterra, 2010: 12)

(345)

ANTONIA Siediti... dài che ti racconto la verità.
MARGHERITA Avanti, racconta.³⁷⁷ (Fo, 2008: 12)

(346)

LENNY I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, Uncle?
SAM They do get jealous. They get very jealous.³⁷⁸ (Pinter, 1966: 13)

³⁷⁵ ANTONIA Permiso, permiso, tengo que ir a la oficina. Permiso, ¡déjenme pasar! (Fo, 2011: 12)

³⁷⁶ MAX ¿Qué has hecho con las tijeras? *Pausa.* Digo que estoy buscando las tijeras. ¿Qué has hecho con ellas? *Pausa.* ¿Me has oído? Quiero recortar una cosa del periódico. (Pinter, 1970: 38)

³⁷⁷ ANTONIA Siéntate, que te cuento la verdad.

MARGARITA Venga, cuenta. (Fo, 2011: 12)

³⁷⁸ LENNY Estoy seguro de que los demás conductores se mueren de envidia. ¿Verdad, tío?
SAM Me tienen envidia. Me tienen mucha envidia. (Pinter, 1970: 45)

- Hetero-repeticiones heteroiniciadas

Este es el tipo de *repeticiones* menos habituales en el corpus. De hecho, únicamente hemos hallado este caso en el TLO2/IT (347). Se trata de una hetero-repetición heteroiniciada. Antonia repite parcialmente lo que ha dicho Giovanni tras la intervención de Margherita, responsable de la intervención de la propia Antonia.

(347)

GIOVANNI Ma è prematuro, gliel'ho detto!

MARGHERITA Sì, sì, sono prematura... Auhiai! Aohiiu!

ANTONIA È prematura! E con gli scossoni della macchina questa mi partorisce! E poi, come fa a sopravvivere un bambino di cinque mesi?³⁷⁹ (Fo, 2008: 39)

- Auto-repeticiones y hetero-repeticiones no consecutivas

Las consecutivas son las *repeticiones* más habituales en nuestro corpus, aunque también hemos hallado algunas repeticiones no consecutivas.

En el TLO1/SP (348) Priscila repite lo que previamente ha dicho Natalia (hetero-repetición) tras una serie de intervenciones de ambas sobre otros asuntos.

En el TLO2/IT (349) Antonia vuelve a repetir lo que ella misma ha dicho previamente (auto-repetición) tras charlar con Giovanni entre una y otra *repetición*.

En el TLO3/EN (350) Max repite, aunque no literalmente, lo que ha dicho Lenny previamente (hetero-repetición) tras unas pocas intervenciones de ambos.

(348)

NATALIA Y no es la primera vez...

PRISCILA Por ejemplo, en la droguería. (*Va a salir*.)

NATALIA ¿Me estás escuchando?

PRISCILA (*Se detiene*.) ¿Qué?

NATALIA Tienes cada ausencia, hija mía...

PRISCILA ¿Qué te comentó don Nazario, y no es la primera vez? (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)

(349)

ANTONIA Sono stata brava?

GIOVANNI Sì, sì... brava.

ANTONIA Così, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: plofff!! Un pancione!!

Dovevi vedere, Giovanni!

GIOVANNI Ho visto!

³⁷⁹ Fragmento omitido en la traducción.

ANTONIA E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie, digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve!» Ho fatto bene?

GIOVANNI Sicuro che hai fatto bene.

ANTONIA Sono stata brava?

GIOVANNI Ma sì, ma sì...³⁸⁰ (Fo, 2008: 19)

(350)

LENNY He used to like tucking up his sons.

LENNY turns and goes towards the front door.

MAX Lenny.

LENNY (*turning*). What?

MAX I'll give you a proper tuck up one of these nights, son. You mark my word.³⁸¹ (Pinter, 1966: 17)

– El tenor

En este apartado vamos exponer cómo las *repeticiones léxicas y de estructuras* contribuyen a marcar las relaciones entre los participantes en los intercambios comunicativos, aspecto que se asemeja a las funciones interactivas expuestas previamente a partir del estudio de Garcés Gómez (2004: 451-454). Esta investigadora destaca tres grandes valores: la aceptación de lo comunicado, el acuerdo y el desacuerdo con lo comunicado (en distintos grados).

- Aceptación de lo comunicado

En los TLO1/SP (351) y TLO3/EN (352) encontramos las *interjecciones* «ah» y «oh», mientras que en el TLO2/IT (345) se emplea el *marcador discursivo* «avanti». Estas *interjecciones*, así como el *marcador discursivo*, empleados en estos fragmentos enfatizan la aceptación de lo comunicado por el interlocutor previo por medio de la *repetición* ya que adquieren un valor de asentimiento.

(351)

PRISCILA Como viuda, dirás...

NATALIA ¿Qué?... Ah, sí, claro... Como viuda... (Sanchís Sinisterra, 2010: 34)

³⁸⁰ ANTONIA ¿He hecho bien?

JUAN ¡Claro que has hecho bien!

ANTONIA ¿De verdad?

JUAN Sí, sí... muy bien.

ANTONIA Así que Margarita ha decidido desvendarse, y ¡ploff, una barriga! Tenías que verla, Juan.

JUAN Ya la he visto.

ANTONIA Y también le he dicho: “Como tu marido se ponga pesado, dile que venga a mi casa que mi Juan le dirá cuatro cosas”. ¿He hecho bien?

JUAN Claro que has hecho bien.

ANTONIA ¿De verdad?

JUAN Que sí, que sí... (Fo, 2011: 21-22)

³⁸¹ LENNY ¿A ti también te daba las buenas noches, Joey?

Lenny da media vuelta y se dirige hacia la puerta de la calle.

MAX Lenny.

LENNY (*Volviéndose.*) ¿Qué?

MAX Ya te daré yo las buenas noches un día de éstos. Acuérdate de lo que te digo. (Pinter, 1970: 51)

(352)

SAM I took a Yankee out there today... to the Airport.

LENNY Oh, a Yankee, was it?³⁸² (Pinter, 1966: 12)

- Acuerdo con lo comunicado

En los tres TLO encontramos las *repeticiones* junto a marcadores discursivos que muestran acuerdo con lo comunicado: en el TLO1/SP «claro» (353), en el TLO2/IT «ma sí» (354) y en el TLO3/EN «well» (355).

(353)

PRISCILA Di: ¿vale la pena seguir aguantando el tipo?

NATALIA (Ídem.) Con lo ordenado que estaba...

PRISCILA (Por los papeles.) Bueno: ordenado...

NATALIA Y claro que vale la pena seguir... (Sanchís Sinisterra, 2010: 68)

(354)

MARGHERITA (*meravigliata*) Nell'armadio?

ANTONIA Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce.³⁸³ (Fo, 2008: 15)

(355)

SAM I can cook.

MAX Well, go and cook!³⁸⁴ (Pinter, 1966: 16)

- Desacuerdo con lo comunicado

Este es el valor con mayor representación en los TLO. Hemos hallado dos formas principales en las que aparece en el corpus: implícita y explícitamente. De manera implícita se realiza a través de una *pregunta retórica*, rasgo de oralidad que analizaremos posteriormente, que trata de poner en duda lo dicho por el emisor y, además, mostrar desacuerdo con lo comunicado (356), (357) y (358).

De manera explícita se lleva a cabo empleando simplemente una oración negativa que contradice lo dicho anteriormente (359), (360) y (361). En el caso del TLO1/SP (444) acompañado de la expresión exclamativa «¡y dale!» que enfatiza más aún el desacuerdo con lo comunicado.

³⁸² SAM Llevé a un yanki hoy... al aeropuerto.

LENNY Ah, ¿con que era un yanki? (Pinter, 1970: 44)

³⁸³ MARGARITA (*Asombrada*) ¿En el armario?

ANTONIA Pues sí. Siempre que discutimos, desde hace veinte años, se mete en el armario... suda como un pollo, pero no sale. (Fo, 2011: 16)

³⁸⁴ SAM sé guisar.

MAX ¡Pues anda a guisar! (Pinter, 1970: 51)

(356)

NATALIA Si empezamos a bajar la guardia...

PRISCILA ¿Quién habla de bajar la guardia? (Sanchís Sinisterra, 2010: 14)

(357)

ANTONIA E mi fa il piacere... anche quella sotto il letto ti porti via. Non voglio andare in prigione per le tue storie.

MARGHERITA Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?³⁸⁵ (Fo, 2008: 54)

(358)

SAM Yes, I leave that to others.

MAX You leave it to others? What others? You paralysed prat!³⁸⁶ (Pinter, 1966: 15)

(359)

NATALIA Contra los pesticidas contaminantes.

PRISCILA ¡Y dale! Ya te dije que no eché pesticida, sino insecticida. (Sanchís Sinisterra, 2010: 24)

(360)

ANTONIA Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me?
Avanti, cos'ho fatto?

GIOVANNI Ma no, non ce l'ho con te... Ce l'ho con quello che è successo oggi in fabbrica.³⁸⁷ (Fo, 2008: 19-20)

(361)

RUTH You find it dirty here?

TEDDY I didn't say I found it dirty here.³⁸⁸ (Pinter, 1966: 55)

– El modo

En lo que respecta al modo hemos observado que las *repeticiones* se emplean en su mayoría en intercambios dialógicos entre varios interlocutores en los que suelen estar todos los personajes presentes. No obstante, también las hemos encontrado en intervenciones en las que alguno de los interlocutores no se encuentra en escena y grita desde fuera del escenario, así como en algunos fragmentos en forma de monólogo. Como hemos podido comprobar en el análisis del campo y el tenor, los resultados recabados del análisis del corpus coinciden con lo expuesto al inicio de este apartado sobre las *repeticiones léxicas y de estructuras* como rasgo de oralidad, especialmente tomando como referencia el estudio de Garcés Gómez (2004).

³⁸⁵ ANTONIA Y hazme el favor de llevarte también la de debajo de la cama. No quiero acabar en la cárcel por tus historias.

MARGARITA ¿Mis historias? Te las has inventado tú, ¿y ahora son mías? (Fo, 2011: 71)

³⁸⁶ SAM Eso se lo dejo a otros.

MAX ¿Se lo dejas a otros? ¿A qué otros? ¡So pasmado! (Pinter, 1970: 48)

³⁸⁷ ANTONIA ¿Te pasa algo conmigo? ¿Qué te he hecho yo?

JUAN Que no, no es contigo... es por lo que ha pasado hoy en la fábrica. (Fo, 2011: 22)

³⁸⁸ RUTH ¿Encuentras esto sucio?

TEDDY No he dicho que esto fuera sucio. (Pinter, 1970: 103)

La *repetición léxica y de estructuras* trata de simular el habla más coloquial en el texto dramático para que el lector se sienta inmerso en una conversación que bien podría darse en su vida cotidiana. Como explican López Serena & Sáez Rivera (2018: 260), este rasgo se emplea sobre todo para crear «ciertos fenómenos de planificación del discurso sobre la marcha», lo que implica que contribuye a garantizar la cohesión y coherencia del texto y permite al emisor disponer de cierto tiempo para pensar lo que va a decir. Este es un factor clave que ya ha aparecido en muchos otros rasgos anteriores, especialmente del nivel sintáctico, con el que este rasgo guarda una especial relación, ya que no se repiten únicamente unidades léxicas, sino también estructuras sintácticas. Por tanto, al igual que otros rasgos de oralidad que también fomentan la espontaneidad y coloquialidad del texto dramático, también la *repetición léxica y de estructuras* contribuye a mantener la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). La coloquialidad que presentan las *repeticiones léxicas y de estructuras* genera en el lector/espectador una familiaridad y una facilidad en la comprensión del texto que, a su vez, favorece la inmediatez del texto dramático/teatral. Al igual que sucede con muchos de los rasgos de oralidad analizados hasta el momento, también la *repetición léxica y de estructuras* está relacionada con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) por su vínculo con las características del texto dramático oralidad e inmediatez (Lapeña, 2016: 135).

7.2.4.7. Unidad fraseológica

La fraseología, enmarcada o no en los estudios de traducción, constituye un tema de gran actualidad en las últimas décadas (Gurillo, 1998³⁸⁹; Cabré, Lorente & Estopà, 1996³⁹⁰; Zuluaga, 1999³⁹¹; Corpas, 2000³⁹²; Alvarado, 2007, 2008, etc.). Corpas (1996) define la *unidad fraseológica* (en adelante, *UF*) como:

[...] unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. Dichas unidades se caracterizan por su alta frecuencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización,

³⁸⁹ Ruiz Gurillo, L. (1998). *La fraseología del español coloquial*. Ariel.

³⁹⁰ Cabré, M. T., Lorente, M., & Estopà, R. (Noviembre de 1996). Terminología y fraseología. In *Actas del V Simposio de Terminología Iberoamericana*, pp. 67-81.

³⁹¹ Zuluaga, A. (1999). Traductología y fraseología. *Paremia*, 8, pp. 537-549.

³⁹² Corpas Pastor, G. (2000). Fraseología y traducción. *El discurs prefabricat*, 4, 107.

entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomática y variación potenciales; así como por el grado en el cual se dan todos estos aspectos en los distintos tipos (Corpas, 1996: 20).

En este análisis vamos a seguir la clasificación de Corpas (1996) en tres grandes esferas: colocaciones (fijadas en la norma), locuciones (fijadas en el sistema) y enunciados fraseológicos (fijados en el habla). No obstante, debemos aclarar que en este epígrafe no pretendemos profundizar en la delimitación y descripción de los distintos tipos de *UF*. Nuestro objetivo es adentrarnos en la relación entre las *UF* y la oralidad fingida, prestando especial atención al análisis de los datos obtenidos en nuestro corpus. Para lograr este objetivo, nos vamos a centrar en investigaciones que tratan las *UF* como elementos para plasmar la oralidad en el texto escrito.

El estudio de Schellheimer (2016) tiene un papel destacado en el análisis de las *UF* como herramientas para evocar la oralidad ficcional: «el empleo de ciertos fraseologismos es un rasgo característico del lenguaje hablado. Estas unidades, por tanto, forman parte del repertorio de elementos lingüísticos a los que los autores pueden recurrir para evocar oralidad en sus textos escritos» (Schellheimer, 2016: 11-12). Schellheimer (2016: 67-69) remite a Zuluaga (1997) para determinar las funciones de las *UF* en los textos literarios. Zuluaga (1997: 631-640), por su parte, destaca cuatro funciones principales: fraseológica, connotativa, icónica y lúdico-poética. Para Schellheimer (2016: 68) son las dos primeras funciones (fraseológica y connotativa) las que evocan la oralidad ficcional en los textos escritos. Zuluaga (1997: 631-632) define la función fraseológica como:

Consiste en facilitar y simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la recepción por parte del lector u oyente, diciendo algo mediante una construcción lingüística ya hecha y conocida en la comunidad respectiva. Hay que entenderla como garantía de comunicabilidad y de comprensión con un mínimo de esfuerzo en la selección y análisis de los elementos de la expresión (Zuluaga, 1997: 631-632).

Para Schellheimer (2016: 68) esta función se relaciona con la oralidad mediante el concepto de economía lingüística, que implica una predilección en el uso de *UF* por parte del hablante debido a que estas secuencias reducen la necesidad de planificar sus intervenciones durante la comunicación oral. En consecuencia, el uso de estas mismas *UF* en el texto escrito resulta un elemento útil para reproducir la oralidad.

La función fraseológica, que presenta un parentesco con el concepto de economía lingüística, favorece el empleo de las expresiones fijas en la lengua hablada, ya que estas ofrecen la posibilidad

de realizar actos comunicativos recurrentes o rutinas comunicativas sin necesidad de planificación. Por tanto, en los textos literarios estas unidades pueden servir como elemento evocador de la oralidad (Schellheimer, 2016: 68).

Como ya hemos adelantado, la otra función considerada por Schellheimer (2016: 68) como evocadora de la oralidad ficcional en el texto escrito es la connotativa. Zuluaga (1997: 633) la define como:

Otra función textual inherente, aunque no general ni exclusiva de UF, es la de connotación o evocación que tienen las UF con marcas diasistemáticas. Estas, al ser empleadas fuera de su medio propio, lo evocan. Este puede ser, una región, un nivel sociocultural o un ambiente determinado y constituye parte del contenido del signo, aunque no se refiera a rasgos del objeto o asunto designado (Viehweger, 1977: 101). Se trata, como muy bien lo ha explicado W. Fleischer (1982: 202ss.), de una información indirecta o adicional. Pero no interpretamos dichas marcas dialectales, sociales o estilísticas como limitaciones de uso (Fleischer habla de «Konnotation durch Verwendungsbeschränkung»), sino como información adicional sobre el medio en que se emplean el signo o el objeto designado o ambos (Zuluaga, 1997: 633).

Las connotaciones, especialmente sociolingüísticas y pragmáticas, de una determinada UF añaden información adicional que se ve reflejada en el texto escrito al emplear dicha UF y que puede utilizarse para caracterizar el habla de un personaje³⁹³ (nivel sociocultural, marcas diatópicas, etc.). Schellheimer (2016: 68) explica esta relación entre la función connotativa y la oralidad ficcional.

Asimismo, mediante los valores connotativos asociados a una unidad fraseológica con marca diasistemática, se puede evocar el habla idiosincrática de un personaje y así reforzar su caracterización o dar colorido local a la narración (Fleischer, [1982] 1997, pág. 226; Segura García, 1993, pág. 165; Koller, 2007, pág. 607; Fiedler, 2008, pág. 117) (Schellheimer, 2016: 68).

Con respecto a las otras dos funciones de las UF en los textos literarios, icónica (capacidad de una UF para presentar contenido a través de una imagen concreta, ya sea literal o metafóricamente) y lúdico-poética (particularidades fonostilísticas propias de algunas UF, p. ej. aliteraciones, paralelismos, etc.) (Schellheimer, 2016: 68), no vamos a profundizar en su estudio al no ser consideradas como evocadoras de la oralidad ficcional en el texto escrito.

En nuestro corpus hemos hallado un porcentaje de UF de 1,87 % para el TLO1/SP, 0,49 % para el TLO2/IT y 0,75 % para el TLO3/EN. En el caso del TLO1/SP este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %),

³⁹³ Gálvez Vidal, A. M.^a & Navarro Coy, M. (2015). ¿Es Carmen la misma persona cuando habla inglés? La traducción de unidades fraseológicas en Cinco horas con Mario, en G. Conde Tarrío et al., *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica ámbitos, recursos y modalidades*, pp. 129-142.

en el caso de los TLO2/IT y TLO3/EN se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %). Estos valores, aparentemente bajos, se deben principalmente a dos motivos:

- En el caso de las colocaciones, no consideradas por algunos investigadores como *UF* (Alvarado, 2007, 2008), no observamos que desempeñen función alguna en la mímesis de la oralidad fingida. Tras observar la aparición en el corpus de colocaciones (p. ej. cambio hormonal, acceso de coches, datore di lavoro, cassa integrazione, family bosom, health service, etc.) pertenecen en su gran mayoría a un registro estándar y carecen de connotaciones pragmáticas relevantes. Estas colocaciones no se utilizan en los tres TLO para recrear las particularidades del habla coloquial (registro que presentan nuestros TLO) y espontánea; las colocaciones que hemos localizado podrían formar parte de cualquier texto escrito que no trata de evocar la oralidad.
- Del mismo modo, las *UF* consideradas fórmulas rutinarias o enunciados fraseológicos rutinarios (¡buenos días, ¿qué tal?, etc.) los hemos incluido en el rasgo del nivel pragmático *estructuras estereotipadas de conversación* (cfr. 7.2.5.1. *Estructura estereotipada de conversación*), rasgo que analizaremos más adelante.
- En el caso de los enunciados fraseológicos pragmáticos (¡y dale!, ¡qué va!, etc.) los hemos contabilizado en el rasgo *coloquialismo* (cfr. 7.2.4.2. *Coloquialismo*), estudiado previamente.
- Finalmente, en el caso de los enunciados fraseológicos discursivos, este tipo de *UF* las hemos contabilizado en el rasgo del nivel pragmático *marcadores discursivos* (cfr. 7.2.5.3. *Marcador discursivo*).

Por tanto, en este rasgo hemos contabilizado *UF* pertenecientes principalmente a dos grupos: locuciones y enunciados fraseológicos (paremias).

– El campo

- Locuciones

Las locuciones son el tipo de *UF* más empleadas en los tres TLO. Corpas (1996: 88) las define como «*UFs del sistema de la lengua con los siguientes rasgos distintivos: fijación interna, unidad de significado y fijación externa pasemática. Estas unidades no constituyen enunciados completos, y,*

generalmente, funcionan como elementos oracionales». A diferencia de las colocaciones, Romero Ganuza (2007) explica lo siguiente:

Las locuciones constituyen el grupo más amplio de las unidades fraseológicas y, en nuestra opinión, las UF más importantes. Con frecuencia se confunden con las locuciones con las llamadas colocaciones (y viceversa), ya que, en muchas ocasiones, no resulta fácil establecer una diferencia clara entre estos dos grupos. Sin embargo, podríamos definir las locuciones como aquellas expresiones cuya imagen y significado no se corresponden con la suma de los significados de los elementos que la componen (Romero Ganuza, 2007: 910).

Los personajes de los TLO emplean las locuciones, que presentan (casi en su totalidad) un registro coloquial, en situaciones informales.

En el TLO1/SP (362) Priscila emplea la locución adverbial *con uñas y dientes* en su conversación con Natalia sobre la defensa del Teatro del Fantasma. En (363) Priscila y Natalia comentan la noticia que les hace llegar Don Nazario, muy afectado, sobre el cierre inminente del teatro. Natalia emplea la locución adverbial *contra viento y marea* para ensalzar la fortaleza de Don Nazario que tantos años lleva ayudándolas. En ambos casos se trata de locuciones adverbiales empleadas para defender enérgicamente sus posturas y fortalecer su posición.

En el TLO2/IT (364) Antonia emplea la locución verbal *dare nell'occhio* (llamar la atención) en la conversación con su marido Giovanni sobre el falso embarazo de Margherita. En (365) Giovanni emplea la locución un *occhio della testa* (un ojo de la cara) para indicar de manera coloquial que la comida es muy cara.

En el TLO3/EN (366) Lenny emplea un fragmento de la locución *to put the cards on the table* (poner las cartas sobre la mesa), en este caso *the cards on the table* (las cartas sobre la mesa) en su disputa con su hermano Teddy por un bocadillo que este último parece haberle robado. En el fragmento (367) Max emplea la locución *the back of my hand* (la palma de mi mano) para explicar que conoce el hipódromo, en el que ha pasado muchos años, perfectamente.

(362)

PRISCILA Tantos años luchando por este teatro, peleando contra unos y otros, defendiendo cada rincón con uñas y dientes... (Sanchís Sinisterra, 2010: 18)

(363)

PRISCILA Y casi tuve que consolarle yo...

NATALIA (*Va al lateral del proscenio y golpea la boca del escenario.*) Y míralo: firme como una roca. Contra viento y marea. (Sanchís Sinisterra, 2010: 48)

(364)

ANTONIA Sí, si legava tutta stretta, strettissima... per non dare nell'occhio!³⁹⁴ (Fo, 2008: 19)

(365)

GIOVANNI Perché tutto costa un occhio della testa... testa di coniglio!³⁹⁵ (Fo, 2008: 27)

(366)

LENNY Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.³⁹⁶ (Pinter, 1966: 64)

(367)

MAX I used to live on the course. One of the loves of my life. Epsom? I knew it like the back of my hand. I was one of the best-known faces down at the paddock. What a marvellous open-air life.³⁹⁷ (Pinter, 1966: 9)

- Enunciados fraseológicos (paremias)

Únicamente en el caso del TLO1/SP hemos hallado algunas paremias, especialmente paremias. Zuluaga (1980: 192) propone una definición, que posteriormente retoma Corpas (1996), de los enunciados fraseológicos: «las unidades que en nuestro análisis llamamos enunciados fraseológicos funcionan, pues, como secuencias autónomas de habla, su enunciación se lleva a cabo en unidades de entonación distintas; en otras palabras, son unidades de comunicación mínimas».

En (368) Natalia emplea el refrán *el que la sigue la consigue*, cuyo significado, según el *Refranero Multilingüe* del Centro Virtual Cervantes, es «quien pone los medios necesarios y no desiste en su empeño, alcanza el fin

³⁹⁴ ANTONIA Sí, se vendaba, apretadísima... para no llamar la atención. (Fo, 2011: 21)

³⁹⁵ JUAN Nosotros no podemos permitirnos comer como las personas, porque todo cuenta un ojo de la cara... ¡de cara de conejo! (Fo, 2011: 32)

³⁹⁶ LENNY Bueno, Ted, diría que nos acercamos a la verdad sin tapujos, ¿no es así? A lo que se llama poner las cartas sobre la mesa. Estamos en el terreno de no ocultar nada. ¿O cómo quieres interpretarlo? Quitarle a tu hermano menor un bocadillo de queso hecho con sus propias manos, aprovechando que ha salido a hacer un trabajo, ahí no hay duda, no tiene vuelta de hoja. (Pinter, 1970: 114)

³⁹⁷ MAX Yo vivía en la pista. Una de las pasiones de mi vida. Epsom? Lo conocía como la palma de la mano. Era una de las caras más conocidas del hipódromo. Qué vida maravillosa al aire libre. (Pinter, 1970: 40)

que persigue»³⁹⁸. El *Refranero Multilingüe* aclara que se trata de un refrán «muy usado».

En (369) Priscila emplea la paremia *lo cortés no quita lo valiente*, cuyo significado es, de nuevo según el *Refranero Multilingüe*, «denota que es compatible la educación y el respeto a los demás con la defensa de los derechos o las opiniones personales»³⁹⁹. El *Refranero Multilingüe* aclara que se trata de un refrán «de uso actual». De nuevo, nos encontramos ante otra paremia que contribuye a mantener la oralidad del texto.

A pesar de que en el TLO1/SP hemos hallado algunas paremias, el número de enunciados fraseológicos, frente al número de locuciones, es muy inferior (10 enunciados fraseológicos de un total de 69 UF).

(368)

NATALIA Claro que..., el que la sigue la consigue. (Sanchís Sinisterra, 2010: 53)

(369)

PRISCILA Lo cortés no quita lo valiente... (Sanchís Sinisterra, 2010: 40)

– El tenor

En el TLO1/SP el personaje de Priscila emplea un mayor número de UF, 42, que Natalia 27. Además, observamos que las UF empleadas por Priscila presentan un registro más coloquial, como norma general, (370) *no ver más allá de tus narices*, que las empleadas por Natalia (371) *salirse por la tangente*. Se trata de un mecanismo para caracterizar el personaje de Priscila, una mujer algo mayor que Natalia, más sencilla y despistada, que con el uso de las UF pretende evocar el habla coloquial y sin planificar. Hallamos una relación entre la función connotativa de las UF descrita anteriormente por Schellheimer (2016: 68) sobre las connotaciones que transmiten las UF, en este caso, y la coloquialidad como rasgo especialmente característico en el habla de Priscila.

(370)

PRISCILA Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá. Más allá de tus narices, quiero decir. (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)

(371)

NATALIA No te salgas por la tangente. (Sanchís Sinisterra, 2010: 47)

³⁹⁸ <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58661&Lng=0> Consultado el 22 de agosto de 2019

³⁹⁹ <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58949&Lng=0> Consultado el 22 de agosto de 2019

Algo similar sucede en el TLO2/IT en el que más de la mitad de las *UF* detectadas son empleadas por Antonia, mientras que el resto se dividen entre los personajes de Giovanni, Margherita, Appuntato y Brigadiere (con una amplia diferencia con respecto a la primera). En este caso, también podemos entender el uso de las *UF* como un mecanismo para caracterizar a Antonia, personaje que guarda cierto parecido con Priscila, esto es, una mujer de cierta edad y campechana, cuyo carácter se ve reflejado en la forma de expresarse. Antonia enreda una mentira tras otra a lo largo del texto y, del mismo modo, emplea *UF* (entre otros rasgos típicos de la oralidad) que reflejan esta improvisación en su discurso. En (372) la mujer emplea la locución verbal *piegarsi in due dalle risate* (partirse de risa) al contarle a Margherita su hazaña en el robo de comida en el supermercado.

(372)

ANTONIA C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!» E poi tutte in coro: in-fan-ti-ci-da-! In-fan-ti-ci-da-! Da piegarsi in due dalle risate!⁴⁰⁰ (Fo, 2008: 13)

En el TLO3/EN sucede algo similar a los TLO1/SP y TLO2/IT. En este caso, Max y Lenny emplean el mismo número de *UF*, 11 cada uno, mientras que Teddy emplea 1 y Joey 2. Lenny sigue los pasos de su padre y ambos se nos presentan como hombres desvergonzados, lo que se ve reflejado también en su uso de las *UF*. En (373) Max emplea la *UF* *give you the boot* (dar la patada) para amenazar a su hermano Sam con echarle de la casa familiar. En el fragmento (374) Lenny emplea varias *UF* para hacer referencia a las supuestas relaciones sexuales entre su hermano menor Joey y su cuñada Ruth (esposa de su hermano mayor, Teddy, que también está presente en la conversación). En ambos casos, se trata de *UF* propias del registro coloquial.

(373)

MAX As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.⁴⁰¹ (Pinter, 1966: 19)

(374)

LENNY So you can't say old Joey isn't a bit of a knockout when he gets going, can you? And there is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your

⁴⁰⁰ ANTONIA ¡Tenías que verla, menuda artista! Parecía de verdad. Y una mujerona, grandota, mayor, levanta un dedo como una metralleta, apunta al encargado y le dice: “¡Cobarde! Te atreves con una pobre mujer, que igual está embarazada. ¡Como pierda al niño te vas a enterar! ¡Al trullo vas a ir, asesino!” Y todas a coro: ¡IN-FAN-TI-CI-DA! ¡IN-FAN-TI-CI-DA! (Ríe) ¡Nos partíamos de risa! (Fo, 2011: 13)

⁴⁰¹ MAX En cuanto dejes de pagarme, o sea, cuando estés demasiado viejo para pagarme, ¿sabes lo que voy a hacer? Te voy a dar la patada. (Pinter, 1970: 53)

wife sounds like a bit of a tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going the whole hog? *Pause*.

(...)

MAX (to TEDDY). Does she do that to you, too?

TEDDY No.

LENNY He gets the gravy.⁴⁰² (Pinter, 1966: 68-69)

– El modo

Las *UF* se emplean mayoritariamente en conversaciones en las que están presentes todos los interlocutores. No obstante, encontramos algunos pocos casos en un monólogo de Natalia y en otro de Priscila.

En general, las *UF* se emplean en los TLO como elementos para reproducir y evocar el habla coloquial, así como para caracterizar a determinados personajes, Priscila (TLO1/SP), Antonia (TLO2/IT) y Max y Lenny (TLO3/EN), a través de su forma de expresarse. Las *UF*, en su gran mayoría locuciones, desempeñan las dos funciones destacadas por Schellheimer (2016: 68): fraseológica y connotativa. Mediante la función fraseológica contribuyen a simular la espontaneidad característica del habla coloquial y mediante la connotativa transmiten todos los valores asociados a las distintas *UF*, principalmente *UF* asociadas a un registro coloquial, y a los personajes que las emplean.

Existe una relación entre las *UF* y la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y, por extensión, con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Del mismo modo que otros rasgos de oralidad analizados previamente que también sirven para simular la oralidad fingida a través de un esfuerzo limitado en la planificación del discurso (p. ej. *enunciados incompletos*, *oraciones elípticas*, etc.), en el caso de las *UF* hallamos este mismo fin mediante la función fraseológica (Schellheimer, 2016: 68).

La función fraseológica, que presenta un parentesco con el concepto de economía lingüística, favorece el empleo de las expresiones fijas en la lengua hablada, ya que estas ofrecen la posibilidad de realizar actos comunicativos recurrentes o rutinas comunicativas sin necesidad de planificación. Por tanto, en los textos literarios estas unidades pueden servir como elemento evocador de la oralidad (Schellheimer, 2016: 68).

⁴⁰² LENNY No puedes decir que Joey no se las sabe todas. Y ahora resulta que se pasa dos horas arriba y pretende que no ha podido rematar la suerte. No me cabe en la cabeza. Debe de ser una coqueta. ¿Tú qué dices, Joey? ¿Estás satisfecho? No me digas que estás satisfecho.

(...)

MAX (A Teddy.) Y contigo, ¿hace lo mismo?

TEDDY No.

LENNY Él se lleva el meollo. (Pinter, 1970: 119-120)

Esta función contribuye a aligerar el discurso mediante actos comunicativos rutinarios en los que se emplean *UF* lo más breves y fijadas en la lengua posible. En consecuencia, tanto el emisor como el receptor acortan el tiempo de la comunicación, lo que favorece la inmediatez del texto dramático. A esto también se debe añadir el uso de *UF* pertenecientes a un registro coloquial, esto es, *UF* con las que el receptor está familiarizado y que emplea en su vida cotidiana, lo que facilita la comprensión del texto dramático y también beneficia la inmediatez.

7.2.4.8. Variación diatópica

La *variación diatópica* es el último rasgo del nivel léxico-semántico. Este rasgo procede de los estudios de Vermandere (2011) y Cebrián Alberola (2011) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*). Cebrián Alberola (2011: 68) explica que «se trata de uno de los mecanismos de caracterización del personaje, además de ser un problema de traducción común a otros tipos de texto». En el caso de Vermandere (2001: 182), el autor entiende como marcas de oralidad las marcas diatópicas presentes en su texto objeto de estudio materializadas a través de la apócope de determinadas formas verbales (italiano de Roma).

Además de estos estudios, hemos encontrado otros muchos trabajos que consideran la *variación diatópica* como marca de oralidad, especialmente en el caso de los textos audiovisuales (Lomeña, 2009; Caprara & Sisti, 2011; Valero, 2016). Nos vamos a detener en dos trabajos que estudian las variedades diatópicas en textos que tratan de simular la oralidad: Reutner (2013) y Leal (2011).

Reutner (2013) estudia la traducción para el doblaje del dialecto francés en la película *Bienvenue chez les Ch'tis* (2009) y destaca tres funciones principales del uso del dialecto. La primera de ellas es la función que cumple el dialecto como transmisor de connotaciones o implicaciones socioculturales y pragmáticas principalmente.

Una importante función del dialecto es, por tanto, reflejar de manera sintetizada la complejidad de la realidad no verbal. Por eso, resulta imposible omitir una reproducción de las características picardas en el doblaje, ya que el efecto de este tipo de películas radica, sobre todo, en las connotaciones estéticas y socioculturales que evoca el dialecto en el espectador. El uso del dialecto permite clasificar a los hablantes tanto de manera regional como, en parte, también social y, además,

proporciona información sobre la relación entre hablante y oyente (función icónica o simbólica) (Reutner, 2013: 154).

Como explica Reutner (2013: 154), el uso del dialecto nos permite caracterizar a los personajes (nivel sociocultural) e incluso el entorno que los rodea.

La segunda se relaciona con el humor que envuelve a los personajes que emplean un habla con rasgos dialectales (Reutner, 2013: 154).

A esto hay que añadir la función del dialecto como aspecto cómico de la película: muchas situaciones graciosas tienen su origen en malentendidos lingüísticos, que se producen por el uso del dialecto y que serían difíciles de reproducir en un registro estándar (función cómica) (Reutner, 2013: 154).

En el caso de la obra objeto de estudio de Reutner (2013), tiende a ridiculizarse a los personajes que emplean la variedad de francés meridional y francés picardo. Reutner (2013) explica que existe un estereotipo establecido por el que se considera a los hablantes de estas variedades como de «mentalidad simple» (Reutner, 2013: 153-154).

Con respecto a la tercera función, resulta especialmente patente en la obra objeto de su estudio, esto es, la función metalingüística. A menudo a lo largo de la película el propio dialecto es tema de conversación entre los personajes que intervienen en ella (Reutner, 2013: 154).

Leal (2011), por su parte, estudia la oralidad fingida en la animación infantil (la reducción de la cota de la variación lingüística y la explotación discursiva de las variedades dialectales). Esta investigadora selecciona tres películas de Disney (*Blancanieves y los siete enanitos*, 1937; *Dumbo*, 1941; *El libro de la selva*, 1967) y realiza una comparativa de sus versiones dobladas en español peninsular y español latino. Al igual que Reutner (2013: 154), Leal (2011: 269) destaca la función humorística asociada generalmente al uso de marcas diatópicas.

Se apuntaba al comienzo que entre los fenómenos conceptualmente hablados específicamente idiomáticos habría que situar la aparición en el discurso de rasgos dialectales estigmatizados por la modalidad propia de la distancia comunicativa. La ficción animada da cabida a fenómenos de esta naturaleza con una finalidad narrativa de caracterización humorística de personajes-tipos, al menos en las películas analizadas (Leal, 2011: 269).

Leal (2011: 272) añade que existe en español un estereotipo asociado al habla andaluz que parece guardar cierta similitud con el expuesto anteriormente por Reutner

(2013: 153-154) (francés meridional y picardo), por el que se tiende a considerar a los personajes que emplean esta variedad mentalmente inferiores.

Dibujos más recientes y visualmente más sofisticados de la misma factoría Disney (Pixar) han recurrido a caracterizar lingüísticamente a sus personajes. Todos recuerdan el acento cubano del cangrejo *Sebastián* en *La Sirenita*. Sin embargo, la explotación narrativa y discursiva de la variedad dialectal ya contaba con antecedentes en el habla andaluza del cuervo *Jim* de *Dumbo* y el buitre *Despeinao* de *El libro de la selva* y se encuadraría en una tendencia general que ha convertido el español hablado en Andalucía en objeto de una percepción intensamente estereotipada a partir de la selección de una serie de rasgos lingüísticos caracterizadores de la modalidad que implican una deturpación de la realidad (Leal, 2011: 272).

En nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia del 0,75 % para el TLO2/IT y del 1,08 % para el TLO3/EN. En el caso del TLO1/SP no hemos encontrado marcas asociadas a *variaciones diatópicas*. En el TLO2/IT este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %), en el TLO3/EN en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %).

– El campo

En el TLO2/IT encontramos como principal marca diatópica el uso del artículo delante de los nombres propios. Si bien es cierto que el uso del artículo femenino *la* delante de los nombres propios femeninos es un fenómeno más extendido que en el caso del artículo masculino *il* delante de los nombres propios masculinos, en ambos casos se considera marcado diatópicamente. Se trata de un rasgo propio del italiano septentrional⁴⁰³ marcado diafásicamente (coloquial) (375). El italiano septentrional es la variedad hablada en Milán, lugar de origen de Fo y donde tiene lugar la acción dramática.

(375)

ANTONIA Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»⁴⁰⁴ (Fo, 2008: 17)

También hemos encontrado en el TLO2/IT la palabra *zabetta* (chismosa, bocazas) característica del italiano septentrional coloquial (376) y, como tal marcada entre comillas.

(376)

⁴⁰³<http://www.academiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/larticolo-prima-prenome> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴⁰⁴ ANTONIA Como Juan me descubra, llama a la policía: “Agente, detenga a mi mujer. ¡Es una ladrona, una homicida!” (Fo, 2011: 17)

ANTONIA Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «*zabetta*» come te! Noiooosa! Meno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!⁴⁰⁵ (Fo, 2008: 63)

El TLO3/EN es el que alberga el mayor número de variedades marcadas diatópicamente (inglés británico). Son habituales los saludos típicamente británicos entre los personajes. Se emplea la variante de *hello, hullo*⁴⁰⁶ (377) y la expresión *ta-ta*⁴⁰⁷ (378), despedida muy informal característica del inglés británico.

(377)
LENNY Hullo, Uncle Sam.⁴⁰⁸ (Pinter, 1966: 11)

(378)
LENNY Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.⁴⁰⁹ (Pinter, 1966: 80)

También hemos encontrado diversas palabras marcadas diatópicamente (inglés británico) muy coloquiales, incluso algunas vulgares. En (379) Lenny emplea la palabra *bird*⁴¹⁰ (forma ofensiva empleada para referirse a una chica joven) para hablar con su hermano Joey sobre unas chicas a las que conocieron hace algún tiempo y con las que supuestamente mantuvieron relaciones sexuales. En (380) Max emplea los adjetivos marcados diatópicamente *yob*⁴¹¹ y *git*⁴¹² (insultos empleados para referirse a alguien ruidoso, maleducado o violento). Max emplea *yob* para referirse a los posibles clientes de Ruth cuando trabaje como prostituta y *git* para dirigirse a su propio hijo, Lenny. También resulta muy habitual el uso de los derivados de *blood* (381), estos son, *bloody*⁴¹³, *bleeding*⁴¹⁴ (maldito) para enfatizar lo que alguien está diciendo, sobre todo, cuando está muy enfadado. Este es un uso muy habitual en el inglés británico perteneciente a un nivel vulgar.

(379)
LENNY The last bird! When we stopped the car...⁴¹⁵ (Pinter, 1966: 67)

(380)

⁴⁰⁵ ANTONIA Ay hija, siempre te estás quejando, qué muermo eres... ¡Pesaaada! ¡Menos mal que no eres mi mujer! (Fo, 2011: 84)

⁴⁰⁶ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hullo> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴⁰⁷ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ta-ta> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴⁰⁸ LENNY Hola, tío. (Pinter, 1970: 43)

⁴⁰⁹ LENNY Chao, Ted. Me he alegrado de verte. Que tengas buen viaje. (Pinter, 1970: 137)

⁴¹⁰ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bird> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴¹¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/yob> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴¹² <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/git> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴¹³ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bloody> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴¹⁴ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bleeding> Recuperado el 23 de agosto de 2019

⁴¹⁵ LENNY ¡De la última! Cuando paramos el coche... (Pinter, 1970: 117)

MAX Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?⁴¹⁶ (Pinter, 1966: 73)

(381)

MAX Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!⁴¹⁷ (Pinter, 1966: 73)

– El tenor

Con respecto a la función que cumple el dialecto en el corpus, no hemos hallado la función cómica o humorística que destacan al inicio de este epígrafe Reutner (2013) y Leal (2011). En el corpus que nos ocupa cumple la primera función destacada por Reutner (2013: 154), esto es, como transmisor de connotaciones o implicaciones socioculturales y pragmáticas principalmente.

En el TLO2/IT hallamos marcas diatópicas asociadas al italiano septentrional y coloquial (artículo delante del nombre propio masculino) (375). Mediante el uso de estas marcas se trata de describir la atmósfera en la que se desarrollan los hechos (ciudad de Milán), así como cierta información sobre los personajes. En este caso emplean un rasgo perteneciente al italiano coloquial, por lo que los personajes se presentan como personas sencillas cercanas a los posibles receptores. El personaje que más veces emplea este rasgo es Antonia (6 de 12), las 6 restantes se reparten entre Giovanni, Luigi y Margherita.

(375)

ANTONIA Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»⁴¹⁸ (Fo, 2008: 17)

En el TLO3/EN tampoco hemos hallado ninguna función humorística asociada a las marcas diatópicas. Al igual que en el TLO2/IT, hemos hallado algunas connotaciones asociadas a los personajes que emplean estas marcas. Lenny y Max (381) son los personajes que mayor número de marcas diatópicas emplean, 12 y 16 respectivamente. Esto se debe principalmente a que la gran mayoría de marcas detectadas pertenecen a un registro vulgar, registro apropiado para dos personajes con características como las de Lenny y Max (violentos y maleducados). Resulta curioso que el personaje de Teddy también emplea algunas marcas diatópicas, 4, a pesar de llevar los últimos seis años viviendo en EE.UU (382). Cuenta con un número mayor de marcas diatópicas que otros

⁴¹⁶ MAX ¡Gamberros! ¡Serás desgraciado! (Pinter, 1970: 126)

⁴¹⁷ MAX ¿Jugando durante dos horas? ¡Me río yo del juegucito! (Pinter, 1970: 127)

⁴¹⁸ ANTONIA Como Juan me descubra, llama a la policía: “Agente, detenga a mi mujer. ¡Es una ladrona, una homicida!” (Fo, 2011: 17)

personajes, como Sam y Joey. En el personaje de Ruth no hemos hallado ninguna marca diatópica perteneciente al inglés americano.

(382)

TEDDY Hullo, Lenny.⁴¹⁹ (Pinter, 1966: 25)

– El modo

Las *variaciones diatópicas* se han empleado en nuestro corpus como elementos que pretenden simular la oralidad y caracterizar a los personajes que las emplean, así como los entornos en los que viven. Como ya hemos explicado previamente, las marcas diatópicas detectadas pertenecen al registro coloquial, en algunos casos con matices vulgares, y transmiten las connotaciones asociadas a este registro a los personajes, especialmente en el caso de Antonia (TLO2/IT) y Max y Lenny (TLO3/EN) y también para situar al lector en las ciudades en las que viven: Milán y Londres, respectivamente. No hemos hallado casos en los que las variedades diatópicas se usen con finalidades humorísticas.

Con respecto a la relación entre la *variación diatópica* y el texto dramático, la *variación diatópica* puede suponer un reto para el receptor (lector/espectador según se trate del texto dramático/teatral) que no esté familiarizado con dichas marcas. Por el contrario, puede suponer una forma de acercar al mismo receptor al habla cotidiana en el caso de receptores que conocen, e incluso comparten, dichas marcas diatópicas. En este segundo caso las marcas diatópicas favorecerían la inmediatez del texto dramático. (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Dada la vinculación de este rasgo de oralidad con la propia oralidad, por defecto relacionada con todos ellos, y con la inmediatez del texto dramático, también en el caso de las *variaciones diatópicas* entendemos que existe una relación con la representabilidad (cfr. 2.5.6. *Representabiliad*) (Lapeña, 2016: 135).

7.2.5. Nivel pragmático

7.2.5.1. Estructura estereotipada de conversación

⁴¹⁹ TEDDY Hola, Lenny (Pinter, 1970: 61)

El primer rasgo del nivel pragmático es la *estructura estereotipada de conversación*. Este rasgo guarda una estrecha relación con el rasgo *unidad fraseológica*, perteneciente al nivel léxico-semántico. Este rasgo, recopilado del estudio de Baños Piñero (2014), incluye unidades léxicas y enunciados fraseológicos.

Baños-Piñero (2009) en su estudio sobre la traducción de la oralidad en las sitcoms *7 Vidas* y *Friends* destaca la abundancia de *estructuras estereotipadas de conversación*, especialmente de apertura y cierre, como elementos para recrear la espontaneidad conversacional.

Entre las unidades fraseológicas de este último grupo cabe destacar las fórmulas discursivas de apertura (*¿qué tal?*, *¿qué pasa?*) y cierre (*hasta luego*, *hasta ahora*), que se integran con gran naturalidad en la conversación pretendidamente espontánea que se reproduce en pantalla (Baños-Piñero, 2009:268).

Baños-Piñero (2009:359) añade que «muchas de estas fórmulas son propias del español oral coloquial, como las fórmulas discursivas *¿qué hay?*, *¿qué tal?*, *¡hasta ahora!* o *¡hasta luego!*». Se trata de elementos asociados a un registro coloquial, al menos la gran mayoría de ellos, empleados para acercar los diálogos al «español de la calle» (Baños-Piñero, 2009:268).

Desde una perspectiva pragmática, nivel al que pertenece este rasgo, Alvarado Ortega (2010:52), remitiendo a Grice (1975, 1991), destaca los valores de las implicaturas conversacionales de las *estructuras estereotipadas de conversación*. Para esta investigación, resultan de interés las implicaturas conversacionales, es decir, aquellas cuyo significado depende del contexto en el que aparecen, y no tanto las implicaturas convencionales, cuyo significado se deduce de las palabras que forman la expresión (Grice, 1991:57). Sobre las implicaturas conversacionales, Grice (1991:57) diferencia entre particularizadas y generalizadas. Las implicaturas conversacionales particularizadas se dan en un contexto específico, dado que ciertos valores solo se producen en una única situación. Por el contrario, las implicaturas conversacionales generalizadas tienen el mismo valor en todas las situaciones, con independencia del contexto en el que se producen (Grice, 1991:57).

En el análisis de los fragmentos extraídos de los TLO que aquí nos ocupan comprobaremos las distintas implicaturas, especialmente las que dependen del contexto, que van asociadas al rasgo de oralidad tratado en este apartado.

En el corpus hemos hallado un porcentaje de *estructuras estereotipadas de conversación* de 0,38 % para el TLO1/SP, de 0,31 % para el TLO2/IT y de 0,51 % para el TLO3/EN. En los tres TLO hallamos valores bastante próximos y todos ellos se sitúan en el grupo índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

En el TLO1/SP son muy abundantes las *estructuras estereotipadas de conversación* que son unidades léxicas y enunciados fraseológicos que funcionan como fórmulas de saludo, despedida, comienzo de conversación, etc., es decir, vinculados con la interacción social (383), (384), (385) y (386).

(383)

PRISCILA Hola, Roberto... ¿Cómo estás?... (Sanchís Sinisterra, 2010:62)

(384)

NATALIA ¿Cómo estás tú?

PRISCILA Bien, gracias. (Sanchís Sinisterra, 2010:33)

(385)

NATALIA Ya decía yo que se me cansaba el brazo... (Sanchís Sinisterra, 2010:15)

(386)

NATALIA Dímelo a mí... (Sanchís Sinisterra, 2010:72)

También en el caso del TLO2/IT son muy abundantes las *estructuras estereotipadas de conversación* que permiten gestionar la interacción social, tanto de apertura (387) y (388) como de cierre (389) y (390).

(387)

MARGHERITA Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»⁴²⁰ (Fo, 2008:14)

(388)

GIOVANNI Oh, buongiorno Margherita... come va?⁴²¹ (Fo, 2008:17)

(389)

MARGHERITA Bene grazie... scusi... devo andare a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...⁴²² (Fo, 2008:17)

(390)

LUIGI (*sempre al becchino*) Arrivederci. Oh, il vostro cappello... (*lo consegna*). Grazie anche di quello.⁴²³ (Fo, 2008:78)

⁴²⁰ MARGARITA El día entero en el call-center... “Buenos días, mi nombre es Margarita, ¿en qué puedo ayudarle? Buenos días, soy Margarita, le interesa nuestra nueva oferta?” (Fo, 2011:14)

⁴²¹ JUAN Buenos días, Margarita... ¿qué tal? (Fo, 2011:18)

⁴²² MARGARITA Bien, gracias... perdona... tengo que irme a casa por el apagón... Hasta luego, Antonia, nos vemos. (Fo, 2011:18)

⁴²³ LUIS (*También al enterrador*) Hasta la vista. Oh, su gorra... (*Se la da*) Y gracias. (Fo, 2011:105)

En el caso del TLO3/EN, además de algunas *estructuras estereotipadas de conversación* que marcan la apertura (391) y (392) y el cierre (393) y (394) de la acto conversacional, encontramos enunciados fraseológicos (395) y (396) que también sirven de apoyo a la interacción social, al igual que sucede en el TLO1/SP (385) y (386).

(391)

LENNY How are you, Uncle?⁴²⁴ (Pinter, 1966:11)

(392)

LENNY (to JOEY). How'd you get on?⁴²⁵ (Pinter, 1966:65)

(393)

TEDDY Yes. Well, bye-bye, Dad. Look after yourself.⁴²⁶ (Pinter, 1966:79)

(394)

LENNY Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.⁴²⁷ (Pinter, 1966:80)

(395)

MAX There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...⁴²⁸ (Pinter, 1966:71)

(396)

MAX I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?⁴²⁹ (Pinter, 1966:80)

– El tenor

En el análisis del tenor (tenor funcional) nos vamos a detener en el caso de las *estructuras estereotipadas de conversación* cuyo significado está condicionado por el contexto en el que aparecen, es decir, que contienen implicaturas conversacionales particularizadas.

En el TLO1/SP encontramos algunos casos de *estructuras estereotipadas de conversación* con implicaturas conversacionales particularizadas (397), (398) y (399). En los tres fragmentos estas estructuras se emplean como fórmulas rutinarias de apertura, pero en ningún caso se están empleando en un acto comunicativo real en el que esté presente el receptor. En (397) Natalia encuentra el libreto de la obra *El cerco*

⁴²⁴ LENNY Hola, tío. (Pinter, 1970:43)

⁴²⁵ LENNY (A JOEY.) ¿Cómo ha ido? (Pinter, 1970:115)

⁴²⁶ TEDDY Sí. Bueno, adiós, padre, cuídate. (Pinter, 1970:137)

⁴²⁷ LENNY Chao, Ted. Me he alegrado de verte. Que tengas buen viaje. (Pinter, 1970:137)

⁴²⁸ MAX Conque, Joey, contribuye; Sam, contribuye... (Pinter, 1970:124)

⁴²⁹ MAX Llevo una encima. Aquí debe de estar. Un momento. Aquí la tienes. ¿Crees que les gustará ésta? (Pinter, 1970:137)

de *Leningrado* y lo lee mientras Priscila, a pesar de estar presente, no la escucha y reflexiona sobre si la muerte de Néstor fue o no un accidente. En (398) Priscila se encuentra sola en el escenario del Teatro del Fantasma y dirige a un público imaginario un monólogo sobre la difícil situación que atraviesa el teatro. Finalmente, en (399) Priscila ensaya una supuesta conversación con Roberto en la que pretende decirle que no están interesadas en la propuesta de convertir el teatro en un museo.

(397)

NATALIA «¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... » (Sanchís Sinisterra, 2010:31)

(398)

PRISCILA Señoras y señores... Distinguido público... Querido fantasma... (Sanchís Sinisterra, 2010:37)

(399)

PRISCILA Hola, Roberto... ¿Cómo estás?... (...) Hola, Roberto... (Sanchís Sinisterra, 2010:62)

En el TLO2/IT también encontramos un caso similar: en (400) Margherita reproduce el enunciado que debe repetir en el trabajo una y otra vez; la implicatura conversacional que en este caso se infiere del empleo reiterado de una léxica que marca el inicio de la interacción social, «buongiorno», indica que Margherita no está satisfecha con el trabajo que desempeña.

(400)

MARGHERITA Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»⁴³⁰ (Fo, 2008:14)

En el caso del TLO3/EN encontramos algunas *estructuras estereotipadas de conversación* que presentan marcas diatópicas propias del inglés británico, igual que ocurre con el rasgo anterior *variedades diatópicas*, situando la acción en una ciudad determinada, esto es, en Londres. En (401) Teddy y Lenny, ambos nacidos en Londres, se saludan empleando «*hullo*»⁴³¹ (variedad de «*hello*» característica del inglés británico). Lo mismo sucede en (402), donde Lenny se despide de su hermano Teddy, que vuelve a EE.UU., empleando «*ta-ta*»⁴³². Asimismo, observamos que este saludo entre dos hermanos que llevan seis años sin verse resulta bastante frío y distante, lo que deja entrever que la relación entre ambos no es buena.

⁴³⁰ MARGARITA El día entero en el call-center... “Buenos días, mi nombre es Margarita, ¿en qué puedo ayudarle? Buenos días, soy Margarita, le interesa nuestra nueva oferta?” (Fo, 2011:14)

⁴³¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hullo> (Recuperado el 26 de agosto de 2019)

⁴³² <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ta-ta> (Recuperado el 26 de agosto de 2019)

En (403) y (404) de nuevo nos encontramos ante unidades léxicas o enunciados fraseológicos que sirven de apoyo a la interacción social. En (403) Max emplea la estructura estereotipada con forma de pregunta retórica para hacer reflexionar a su hijo Lenny sobre el trabajo de Ruth como prostituta en Londres. Aunque pueda parecer que Max se preocupa por Ruth, en realidad pretende que la mujer no trabaje mucho fuera de casa porque quiere que también ejerza como ama de casa y prostituta para los miembros de la familia.

En (404) Max recurre al empleo de una *estructura estereotipada de conversación* en el intento de convencer a su hijo Teddy de que contribuya económicamente al mantenimiento de su esposa en Londres.

(401)
TEDDY Hullo, Lenny
LENNY Hullo, Teddy.⁴³³ (Pinter, 1966:11)

(402)
LENNY Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.⁴³⁴ (Pinter, 1966:80)

(403)
MAX Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other considerations. There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.⁴³⁵ (Pinter, 1966:71)

(404)
MAX There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...⁴³⁶ (Pinter, 1966:71)

– El modo

Como hemos visto en (398) y (399), algunas de las *estructuras estereotipadas de conversación* del TLO1/SP se emplean en monólogos, ambos por parte de Priscila, para simular conversaciones con receptores que no están presentes (Roberto) o para dirigirse a un auditorio imaginario. El resto de *estructuras estereotipadas de conversación* detectadas se producen en conversaciones orales en las que están presentes todos los interlocutores. Las unidades léxicas y los enunciados fraseológicos detectados pertenecen al registro coloquial y pretenden reproducir el habla cotidiana en el texto escrito, como observa Baños-Piñero (2009:268).

⁴³³ TEDDY Hola, Lenny.

LENNY Hola, Teddy. (Pinter, 1970:61)

⁴³⁴ LENNY Chao, Ted. Me he alegrado de verte. Que tengas buen viaje. (Pinter, 1970:137)

⁴³⁵ MAX Lenny, ¿me permites una observación? No pretendo criticarte, pero encuentro que le das demasiada importancia al lado económico del asunto. Hay que considerar otros aspectos. La parte humana, por ejemplo. ¿Me comprendes? No olvides la parte humana. (Pinter, 1970:124)

⁴³⁶ MAX Conque, Joey, contribuye; Sam, contribuye... (Pinter, 1970:124)

Al principio de este apartado ya hemos explicado que muchas de las *estructuras estereotipadas de conversación* empleadas conllevan algunas implicaturas, particularizadas y generalizadas (Grice, 1991:57). Algunas de estas implicaturas están relacionadas con las marcas diatópicas (401) y (402), mientras que otras pretenden transmitir una determinada actitud del emisor (403) y (404).

Para finalizar con las *estructuras estereotipadas de conversación* vamos a analizar la relación entre este rasgo y el texto dramático. Las *estructuras estereotipadas de conversación* que hemos detectado en nuestro corpus pretenden acercar al receptor al habla cotidiana mediante el uso de un registro coloquial y, de ese modo, reproducir la oralidad informal en el texto dramático. Este acercamiento facilita la comprensión del texto dramático por parte del receptor lector, así como del texto teatral (durante la representación) por parte del espectador, lo que supone una relación directa con la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Como sucede con muchos otros rasgos de oralidad previamente analizados, también en el caso del rasgo *estructura estereotipada de conversación* consideramos que mantiene una relación con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) debido a su vinculación con la oralidad y la inmediatez (Lapeña, 2016: 135).

Por otro lado, algunas de las *estructuras estereotipadas de conversación* que hemos detectado presentan marcas diatópicas. Estas marcas se emplean principalmente para informar al receptor sobre el sitio en el que tiene lugar la acción. Del mismo modo que el rasgo *variedades diatópicas* guarda relación con la multidimensionalidad del texto dramático (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*) a través de los sistemas de códigos dialectales (restricciones geográficas o influencia de factores «locales» o «regionales» en la actuación) descritos por Elam (1980), también estas *estructuras estereotipadas de conversación* marcadas diatópicamente se incluyen en dichos sistemas de códigos y, en consecuencia, condicionan la multidimensionalidad el texto dramático/teatral.

7.2.5.2. Interjección

La *interjección* es uno de los rasgos de oralidad más estudiados en los últimos años, en especial como un elemento para la mimesis de la oralidad en el texto escrito (García

de Toro, 2004; García Jiménez, 2004; Brumme, 2008; Alsina Keith, 2010; Vleja, 2010; Vermandere, 2011; Brandimonte, 2012) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comics y canciones* y 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*).

Alsina Keith (2010: 6) destaca que las *interjecciones*, repeticiones y exclamaciones «pretenden reflejar la expresividad y espontaneidad propias del habla oral», y Vleja (2010: 36), por su parte, pone de manifiesto que las *interjecciones* «potencian la impresión de inmediatez», lo que favorece la oralidad textual. Asimismo, en el estudio de Zamora y Alessandro (2016: 183), centrado en la traducción para el doblaje de textos audiovisuales, se afirma que «las interjecciones se consideran como una de las principales marcas de oralidad, representando un recurso imprescindible para conferir espontaneidad al discurso».

Una de las principales dificultades a la hora de definir y traducir la *interjección* es su gran variabilidad según el uso que el hablante haga de ellas en una determinada situación comunicativa. Como explica Alvar (2000: 121), citado por Magazzino (2008: 90), «la interjección es un modelo harto deslizante y no se puede encerrar en moldes como las otras partes de la oración, pues en ella hay que tener en cuenta la inestabilidad con que el hablante la emplea».

Para tratar de determinar la funcionalidad de la *interjección*, tarea que en sí misma ya supone una ardua investigación, varios autores han puesto de manifiesto las relaciones que las *interjecciones* mantienen con los *marcadores discursivos* (rasgo de oralidad que estudiaremos más adelante).

El reciente interés por los estudios centrados en la interjección se debe, entre otras razones, a la amplia difusión, en los últimos años, de estudios dedicados a los marcadores del discurso con los que las interjecciones comparten muchas propiedades, y funciones pragmático-semánticas (Magazzino, 2008:104).

Zamora y Alessandro (2016, 2013) hacen referencia a la vinculación funcional entre la *interjección* y los *marcadores discursivos* y, además, añaden a este grupo las *unidades fraseológicas pragmáticas*.

Respecto a la relación entre interjección, marcador discursivo y unidades fraseológicas pragmáticas, si diferenciamos entre funciones metadiscursivas –dirigir, guiar y organizar la interacción– y funciones ilocutivas –cumplir actos de habla completos–, creemos que los marcadores realizan preferentemente funciones metadiscursivas, mientras que las unidades fraseológicas pragmáticas suelen desempeñar funciones ilocutivas. Las interjecciones, por su parte, están capacitadas para

realizar ambas funciones, dependiendo del tipo de interjección y de factores situacionales, paralingüísticos, kinésicos y proxémicos (Zamora y Alessandro 2013: 55).

Según este estudio, la *interjección* podría comportarse como un *marcador discursivo* o como una *unidad fraseológica pragmática*, pero no al contrario. También Magazzino (2018:106-107) coincide en esta afirmación sobre la amplia funcionalidad de la *interjección* con respecto al *marcador discursivo*, aunque en este caso no menciona la *UF pragmática*.

De lo dicho se podría intuir que, por las características esbozadas hasta ahora, las interjecciones pueden incluirse dentro de los marcadores estructuradores de la conversación o de los de control de la conversación, en los que desempeñan un papel trascendental el hablante, el oyente y la situación comunicativa en la que estos actúan. (...) Ello nos remite a la autonomía significativa de la interjección que, a diferencia de los demás marcadores discursivos, constituye por sí misma un enunciado, así que se pueden sacar las mismas conclusiones a las que llega Ameka (1992a: 105) en su diferenciación entre interjecciones y partículas: las interjecciones que acompañan a otro enunciado se comportan al igual de los marcadores y desempeñan funciones textuales; sin embargo “connectors cannot stand alone as utterances, unless they are used elliptically”.

En este apartado vamos a centrarnos en el análisis del funcionamiento de la interjección como elemento evocador de la oralidad en el corpus de textos dramáticos, teniendo en cuenta el contexto en el que aparecen y el uso que emisor y receptor hacen de ellas, tal y como explica López Bobo (2003).

La imposibilidad de explicar el significado de la interjección desde la semántica lingüística –que, al margen del *contexto*, únicamente atiende a los significados lingüísticamente codificados por las señales lingüísticas–, ha llevado en las últimas décadas a abordar su caracterización desde la pragmática. Como disciplina centrada en el estudio del sentido que adquieren los enunciados concretos al ser utilizadas en actos comunicativos concretos se presenta como el ámbito disciplinario óptimo para abordar el significado de la interjección. En efecto el carácter inconceptual de la interjección determina que su interpretación descansa en fuerte medida en la *contextualización*, esto es en que el receptor logre mediante un proceso inferencial reconstruir la idea o pensamiento que nuestro interlocutor nos quiso comunicar. Ello obedece a la propia naturaleza de todo acto comunicativo, que no se ve plenamente realizado en su fase semiótica (de descodificación de la señal), sino una vez que el receptor amplía la información semántica del enunciado infiriendo datos a partir de otros supuestos no codificados, esto es, una vez que ha logrado seleccionar el *contexto* adecuado para su interpretación (López Bobo, 2003: 183-184).

En el corpus hemos hallado un porcentaje de *interjecciones* de 1,08 % para el TLO1/SP, de 4,59 % para el TLO2/IT y de 2,01 % para el TLO3/EN. Como podemos observar, en los tres casos los datos se sitúan en el grupo índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), aunque existen diferencias notables, especialmente entre el TLO1/SP y el TLO2/IT, que confirman los resultados del estudio de Zamora y Alessandro (2016), con una frecuencia de uso más alta en italiano que en español.

– El campo

En el TLO1/SP no existe una variedad muy amplia de *interjecciones*, tanto propias como impropias. «Ah» (405), (406) y (407) es sin lugar a dudas la más usada (20 ocurrencias de las 40 totales; las 20 restantes están repartidas entre: «eh», «vaya», «mira», «ay» o «ja»).

(405)
VOZ DE PRISCILA ¡Ah, no? (Sanchís Sinisterra, 2010:10)

(406)
NATALIA ¡Ah, sí! (Sanchís Sinisterra, 2010:19)

(407)
NATALIA Ah, claro... (Sanchís Sinisterra, 2010:20)

En el TLO2/IT, texto que presenta el número más elevado de *interjecciones*, existe mucha más variedad, siendo las más empleadas «eh» (409), «ah» (410), «beh» (408) y «oh» (411) (51 casos de «eh», 48 de «ah», 37 de «beh» y 33 de «oh» de 235 *interjecciones* totales).

(408)
ANTONIA Beh, allora te racconto un'altra... Dove vai?⁴³⁷ (Fo, 2008:12)

(409)
ANTONIA Eh sí, si vede che lei non gliel'ha voluto dire!⁴³⁸ (Fo, 2008:18)

(410)
ANTONIA Ah, non lo sai?⁴³⁹ (Fo, 2008:22)

(411)
GIOVANNI Oh, santo cielo, Margherita, cosa fai lí? Vieni, vieni dentro!⁴⁴⁰ (Fo, 2008:33)

En el TLO3/EN existe una variedad mucho más limitada de *interjecciones*. Las más usadas son «oh» (412) y (413) y «eh» (414) y (415) («oh» se emplea en 25 ocasiones y «eh» en 33 de las 67 *interjecciones* totales).

(412)
LENNY Eh listen, I wonder if you can advise me. (...) ⁴⁴¹ (Pinter, 1966: 28)

(413)
LENNY On a visit to Europe, eh? Seen much of it?⁴⁴² (Pinter, 1966: 29)

⁴³⁷ Fragmento omitido en la traducción.

⁴³⁸ ANTONIA Será que ella no ha querido decírselo. (Fo, 2011:20)

⁴³⁹ ANTONIA ¿No te has enterado? (Fo, 2011:26)

⁴⁴⁰ JUAN Margarita, ¿qué haces ahí fuera? (Fo, 2011:40)

⁴⁴¹ LENNY Escuche. A ver si puede ayudarme. (...) (Pinter, 1970:67)

(414)

LENNY Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.⁴⁴³ (Pinter, 1966: 29)

(415)

RUTH Oh, I was thirsty.⁴⁴⁴ (Pinter, 1966:35)

– El tenor

Para el análisis del tenor de las *interjecciones*, nos vamos a centrar en su funcionalidad como acto ilocutivo, esto es, en la intencionalidad con la que el hablante emplea este rasgo. Para ello hemos recopilado una serie de categorías comunes a los tres textos y que recogen la gran mayoría de intencionalidades presentes en el corpus.

- Sorpresa o admiración

En el TLO1/SP, fragmento (416) Priscila emplea la *interjección* «ay» para expresar sorpresa porque Natalia la ha asustado. En (417) usa la interjección impropia «hombre» para expresar sorpresa en una conversación ficticia en la que un amigo suyo, Pepe, acude a una fiesta y se ha llevado su guitarra para animar.

En el TLO2/IT, Antonia recibe la falsa noticia de que a Giovanni y a Luigi ha podido sucederles algo (418). En su sorpresa emplea la *interjección* «oh». En (419) el Brigadiere expresa admiración ante la falsa tradición de Santa Eulalia que le cuenta Antonia.

En el TLO3/EN, Lenny se sorprende cuando su cuñada Ruth le cuenta que Teddy y ella vienen de pasar unos días de viaje en Italia; para expresar esta sorpresa emplea las *interjecciones* «eh» (413) y «oh» (414), respectivamente.

(416)

PRISCILA ¡Ay! ¡Qué susto me has...! (Sanchís Sinisterra, 2010:63)

(417)

PRISCILA ¡Hombre, Pepe! (Sanchís Sinisterra, 2010:41)

(418)

ANTONIA Oh, mio dio! Cosa gli sarà successo?⁴⁴⁵ (Fo, 2008:64)

(419)

⁴⁴² LENNY Conque viajando por Europa, ¿eh? ¿Han visto mucho? (Pinter, 1970:68)

⁴⁴³ LENNY ¿Han estado ya en Italia? Y la ha traído aquí a conocer a la familia, ¿verdad? Pues el viejo se va a poner contento. Se lo aseguro. (Pinter, 1970:68)

⁴⁴⁴ RUTH ¡Qué sed tenía! (Pinter, 1970:75)

⁴⁴⁵ ANTONIA ¡Ay, Dios mío! ¿Qué le habrá pasado? (Fo, 2011:85)

BRIGADIERE Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza!⁴⁴⁶ (Fo, 2008:65)

- Advertencia o consejo

En el TLO1/SP (420) Priscila trata de advertir a un grupo de personas que asisten a una fiesta en el teatro de que no entren todas al mismo tiempo; aunque esto no sucede en la realidad, ella simula la conversación como si fuese cierto todo. En (421) Natalia advierte a Priscila de que no la insulte. En ambos fragmentos se emplea la *interjección* «eh»: en (420) en forma exclamativa y en (421) en forma interrogativa.

En el TLO2/IT, Giovanni le explica a su esposa que no debe temer si viene la policía a registrar su casa y para ello emplea una advertencia en la que incluye la *interjección* «ah» (422).

En el TLO3/EN, Lenny advierte a su padre para que se marche. Para ello emplea la *interjección* «eh» de manera interrogativa (423).

(420)

PRISCILA ¡Eh, calma, calma! (Sanchís Sinisterra, 2010:41)

(421)

NATALIA No empieces a insultar, ¿eh? (Sanchís Sinisterra, 2010:68)

(422)

GIOVANNI Ah, se vengono anche qui da me gli faccio vedere io!⁴⁴⁷ (Fo, 2008:26)

(423)

LENNY Look, why don't you just... pop off, eh?⁴⁴⁸ (Pinter, 1966:35)

- Amenaza o rechazo

En el TLO1/SP (424) Priscila se queja de los devaneos mentales de Natalia y la amenaza con llevarla a un asilo, a lo que Natalia se niega. Este rechazo lo expresa mediante la *interjección* «ja», con la que simula reírse irónicamente de la propuesta de Priscila.

En el TLO2/IT (425) Giovanni rechaza, aunque no llega a amenazar, las bromas de su esposa, en las que cambia el nombre al partido político que

⁴⁴⁶ AGENTE ¡Oh, qué tradición tan bonita! Por eso atracáis supermercados... sólo para rellenar tripas. Hay que ver, lo que es el sentimiento religioso del pueblo... ¡Basta de payasadas! Enseñe lo que lleva ahí debajo, o perderé la paciencia. (Fo, 2011:88)

⁴⁴⁷ JUAN Pues como vengan aquí se van a enterar, porque es una auténtica provocación. (Fo, 2011:30)

⁴⁴⁸ LENNY Mira... ¿Por qué no lo dejas? (Pinter, 1970:75)

sigue el marido. En su rechazo emplea la *interjección* «eh» junto al adverbio «no». En (426) el Brigadiere parece amenazar a Giovanni y Antonia cuando estos se niegan a que Margherita acuda a un hospital para ser atendida de un supuesto embarazo. Giovanni y Antonia no se hacen responsables de su traslado y el Brigadiere les amenaza con que Margherita pueda sufrir algún daño y ellos sean los responsables. El Brigadiere emplea la *interjección* «ah» en forma interrogativa en una pregunta retórica.

En el (427) TLO3/EN Joey niega los datos de una anécdota que les había sucedido previamente a él mismo y a su hermano Lenny y que este último le está contando a su otro hermano, Teddy. En (428) Ruth no acepta los términos de su «contrato» para quedarse en Londres con la familia. En ambos casos, el rechazo se expresa con la *interjección* «oh».

(424)
NATALIA ¿En el asilo? ¡Ja! (Sanchís Sinisterra, 2010:45)

(425)
GIOVANNI Eh no! Eh no!⁴⁴⁹ (Fo, 2008:23)

(426)
BRIGADIERE Ah, non ve la prendete? In compenso vi prendete la responsabilità di farla crepare qui?⁴⁵⁰ (Fo, 2008:39)

(427)
JOEY Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.⁴⁵¹ (Pinter, 1966:67)

(428)
RUTH Oh, no, I wouldn't agree to that.⁴⁵² (Pinter, 1966:77)

- Incredulidad

En el TLO1/SP (429) Natalia no puede creer que haya encontrado el guion de la obra *El cerco de Leningrado*. Para manifestar su asombro e incredulidad emplea la *interjección* «vaya». En (430) Priscila emplea de nuevo de manera irónica la *interjección* «ja» para expresar su incredulidad ante la afirmación de Natalia de que Néstor era adivino.

En el TLO2/IT (431) el Vecchio (padre de Giovanni) confunde a Antonia con Margherita y cuando Giovanni le corrige no puede creer que la mujer que

⁴⁴⁹ JUAN ¡Que no! (Fo, 2011:27)

⁴⁵⁰ AGENTE ¿Ah, no la asumen? ¿Pero sí asumen la responsabilidad de dejarla morir aquí? (Fo, 2011:50)

⁴⁵¹ Fragmento omitido en la traducción.

⁴⁵² RUTH ¡Ah, no! Eso no lo acepto. (Pinter, 1970:133)

Giovanni ha señalado sea Antonia. Para expresar su incredulidad emplea la *interjección* «ah» en forma interrogativa. En (432) Giovanni descubre que el embarazo de Margherita es falso, que todo lo que Antonia le ha contado sobre el trasplante del bebé también y que lo único que quería era que no descubriera que había robado comida del supermercado. Cuando descubre la verdad no puede creerlo y emplea la *interjección* «eh» en dos ocasiones seguidas, intercalando el adverbio de negación «no».

En el TLO3/EN (433) Lenny se mofa de su padre fingiendo sentirse asustado e incrédulo de que Max vaya a pegarle. Lenny se expresa como un niño pequeño para humillar a su padre empleando diversas *interjecciones* en su intervención («oh» y «eh»).

(429)

NATALIA No puede ser, pero es, ¡vaya si es! (Sanchís Sinisterra, 2010:28)

(430)

PRISCILA ¿Adivino, Néstor? ¡Ja! (Sanchís Sinisterra, 2010:77)

(431)

VECCHIO Ah sí?⁴⁵³ (Fo, 2008:83)

(432)

GIOVANNI Eh no, eh... questo è troppo! Mi hai fatto credere addirittura di essere incinta da trapianto!⁴⁵⁴ (Fo, 2008:85)

(433)

LENNY Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad.⁴⁵⁵ (Pinter, 1966:11)

- Alivio o alegría

En el TLO1/SP (434) Natalia expresa alivio al encontrar a Priscila tras descubrir que la policía ha arrestado a algunos de los antiguos trabajadores del teatro y teme que Priscila hubiera podido ser una de ellos. Natalia emplea la *interjección* «ah» para expresar su alivio. En el TLO2/IT (435) y (436) el Brigadiere emplea la *interjección* «oh» para expresa alegría, aunque en sentido irónico, cuando Antonia le cuenta la falsa tradición sobre Santa Eulalia.

⁴⁵³ VIEJO ¿Ah, sí? (Fo, 2011:113)

⁴⁵⁴ JUAN ¡Esto ya es demasiado! ¡Me has hecho creer que estás embarazada por un trasplante! (Fo, 2011:116)

⁴⁵⁵ LENNY ¡Oh papáito, no me pegues! No me des con el palo, papá, por favor. No he sido yo; han sido los otros. Yo no he hecho nada, de verdad. No me pegues con ese palo, papi. (Pinter, 1970:42)

En el TLO3/EN no hemos hallado casos en los que se empleen *interjecciones* con esta función comunicativa.

(434)
NATALIA Ah, estás aquí... (Sanchís Sinisterra, 2010:33)

(435)
BRIGADIERE Oh, che bella tradizione!⁴⁵⁶ (Fo, 2008:65)

(436)
BRIGADIERE Oh, senti senti, che bel miracolo!⁴⁵⁷ (Fo, 2008:66)

- Súplica

En el TLO1/SP (437) Priscila suplica a Natalia que deje de reprenderla por haberse comprado un bolso. Priscila emplea la locución «basta» junto a la locución interjetiva «por favor».

En el TLO2/IT (438) el Becchino suplica a Luigi que no se disculpe por haberse santiguado al verlo, en su súplica emplea la locución «oh, per carità».

En el TLO3/EN (439) Max suplica a su hijo Teddy, recién llegado de EE.UU., que le dé un abrazo y un beso después de seis años sin verse. Max emplea la *interjección* «eh» en forma interrogativa para tratar de captar la atención de Teddy.

(437)
PRISCILA ¡Basta, por favor, Natalia! (Sanchís Sinisterra, 2010:55)

(438)
BECCHINO Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.⁴⁵⁸ (Fo, 2008:74)

(439)
MAX Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?⁴⁵⁹ (Pinter, 1966:43)

Como podemos observar tras este análisis, en el que hemos tratado de detectar las principales funciones que desempeñan las *interjecciones* que aparecen en nuestro corpus, una misma *interjección* puede realizar distintos actos ilocutivos dependiendo del

⁴⁵⁶ AGENTE ¡Oh, qué tradición tan bonita! (Fo, 2011:87)

⁴⁵⁷ AGENTE ¡Vaya vaya, qué bonito milagro! (Fo, 2011:88)

⁴⁵⁸ ENTERRADOR No importa, si lo comprendo, lo hacen todos cuando me ven... hasta yo, cuando me miro al espejo. (Fo, 2011:100)

⁴⁵⁹ MAX Teddy, ¿por qué no nos damos un abrazo? ¿Eh? Como en los viejos tiempos. ¿No quieres darme un abrazo? (Pinter, 1970:86)

contexto en el que aparezca, así como el mismo acto ilocutivo puede ejecutarse con distintas *interjecciones*.

– El modo

Como ya hemos puesto de manifiesto al inicio del análisis de este rasgo, las *interjecciones* son uno de los rasgos de oralidad más complejos y más estudiados en la actualidad. Sin duda, se trata de un rasgo que transmite una espontaneidad y una coloquialidad al texto escrito muy propia de cualquier discurso oral (Alsina Keith, 2010:6; Vleja, 2010:36; Zamora y Alessandro, 2016). En nuestro corpus hemos hallado *interjecciones* muy abundantes en el TLO2/IT, con cierta diferencia respecto a los datos del TLO3/EN y, sobre todo, con respecto a los del TLO1/SP, dato que ya nos pronosticaban Zamora y Alessandro (2016). En los TLO objeto de nuestro análisis, especialmente en el TLO1/SP, hemos hallado casos de *interjecciones* en conversaciones simuladas, aunque han sido mucho más habituales los casos de *interjecciones* en las que están presentes los interlocutores en el acto comunicativo.

En lo que se refiere al papel que desempeña el rasgo *interjección* en el texto dramático, podemos relacionarlo con la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*), como tantos otros rasgos propios del registro coloquial, y también en este caso con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Del mismo modo que sucede en esos otros rasgos, la *interjección* dota al texto dramático de mayor coloquialidad lo que facilita la comprensión del lector/espectador del texto dramático/teatral. Esto acelera el entendimiento del receptor y, en consecuencia, favorece la inmediatez del texto.

Por otro lado, este rasgo también guarda cierta relación con la multidimensionalidad del texto dramático (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*), dado que la entonación es un factor clave en el empleo de la *interjección*, especialmente en el caso del texto teatral, entendido como texto de la representación. La entonación forma parte de los sistemas de códigos desarrollados por Elam (1980) para el estudio de la multidimensionalidad del texto dramático/teatral (códigos sintácticos, semánticos, fonológicos, pragmáticos (reglas conversacionales y contextuales), retóricos, paralingüísticos, dialectales, idiolectales, etc.) y la entonación dada a una determinada *interjección* resulta clave en el acto comunicativo. La misma *interjección* puede variar significativamente de función

comunicativa, intencionalidad del hablante, implicaturas, etc., según la entonación empleada (ascendente o descendente) (López Bobo, 2002).

7.2.5.3. Marcador discursivo

El rasgo *marcador discursivo* guarda ciertas similitudes con el rasgo *interjección*, como ya hemos mencionado en el análisis de este último. Se trata de otro de los rasgos más estudiados en el campo de la oralidad fingida (ficticia o prefabricada). En la revisión de la bibliografía ya mencionamos numerosos estudiosos que tratan los *marcadores discursivos* como elementos evocadores de la oralidad en el texto escrito (Brumme, 2008; Morillas, 2016; Rodríguez Abellán, 2016; Vermandere, 2011). En concreto, vimos que los *marcadores discursivos* aproximan el texto más hacia lo hablado que hacia el lenguaje escrito (Brumme 2008: 25-32).

Los *marcadores discursivos* han sido objeto de estudio durante los últimos años, especialmente debido a los avances en algunos campos, principalmente la Pragmática (Teoría de la relevancia, Teoría de la argumentación y del análisis conversacional) (Loureda Lamas, 2010:81). Entre los principales estudios sobre *marcadores discursivos* destacan los de Portolés (2001, 2002, 2010) y Martín Zorraquino (1998, 1998, 1999), entre otros muchos.

Los ‘marcadores del discurso’ son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional –son, pues, elementos marginales– y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación (Martín Zorraquino & Portolés, 1999: 4057).

En la «Presentación» del *Diccionario de partículas discursivas del español* (en adelante DPDE) en su versión online, Briz (2008)⁴⁶⁰ recopila las principales funciones de los *marcadores discursivos* destacando que inciden sobre los distintos elementos de la comunicación (hablante, oyente, medio, contexto, etc.), según explica el propio investigador.

La “marcación del discurso” por parte de estas partículas consiste básicamente en cuatro funciones: a) la *conexión*, *argumentativa* (valgan como ejemplos prototípicos *además*, *encima*), *reformuladora*

⁴⁶⁰ http://www.dpde.es/#/intro/code_page_sect_0 Recuperado el 23 de marzo de 2020

(*por cierto, es decir*) o *estructuradora* (*por una parte... por otra parte*); **b**) la *modalización*, que supone normalmente una *intensificación* o *atenuación* de lo que se dice en un miembro del discurso y desde el punto de vista del hablante (*¡ojo!, eso sí, tía, bueno*); **c**) la *focalización*, que destaca un elemento expreso —el foco— frente a una alternativa expresa o sobreentendida. Las partículas focales pueden tener un significado escalar (*incluso, hasta, ni siquiera*) o no tenerlo (*también, tampoco*); y **d**) el *control del contacto*, que se centra en la relación entre hablante y oyente (sea el caso de *mira, ¿eh?*) (Briz, 2008: “Presentación”).

Los *marcadores discursivos* son un grupo heterogéneo y polifuncional cuya delimitación y clasificación, al igual que sucedía con las *interjecciones*, no representa el propósito de la presente investigación. Teniendo esto en cuenta, nos vamos a centrar en aplicar lo expuesto en este epígrafe a los datos obtenidos de nuestro corpus textual.

En nuestro corpus hemos hallado un índice de frecuencia de *marcadores discursivos* de 13,37 % para el TLO1/SP, de 7,92 % para el TLO2/IT y de 9,98 % para el TLO3/EN. Por consiguiente, en el caso del TLO1/SP este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia alto (superior al 10 %), mientras que los valores obtenidos para los TLO2/IT y TLO3/EN se sitúan en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10%). A pesar de situarse en grupos diferentes, los TLO2/IT y TLO3/EN presentan porcentajes que se encuentran muy cerca del límite entre el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10%) y el grupo de índice de frecuencia alto (superior al 10 %), especialmente en el caso del TLO2/IT (9,98 %).

– El campo

La mayoría de los *marcadores discursivos* detectados en los tres TLO pertenecen a un registro coloquial, en relación con el tipo de situaciones informales presentadas.

En el TLO1/SP, de un total de 496 *marcadores discursivos*, los más habituales son los siguientes (tabla 33):

Tabla 33. Marcadores discursivos más empleados en el TLO1/SP

Marcador discursivo	Número de ocurrencias
Pero (440)	71
Pues (441)	51
Claro (442)	33
Bueno (443)	22
Ya ves (444)	18
Porque (445)	10
Oye (446)	16
Mira (447)	15
Entonces (448)	10

(440)

NATALIA Pero, ¿sabes lo que te digo? Que me voy a buscar uno granate... (Sanchís Sinisterra, 2010:57)

(441)

NATALIA Pues, ¿sabes lo que te digo? Que no fueron cuatro veces, sino cinco. (Sanchís Sinisterra, 2010:27)

(442)

PRISCILA Claro, por mis canapés... (Sanchís Sinisterra, 2010:46)

(443)

PRISCILA Bueno, bueno... dejémoslo. (Sanchís Sinisterra, 2010:60)

(444)

PRISCILA Ya ves... ¿Y eso te lo decía en la cama? (Sanchís Sinisterra, 2010:42)

(445)

NATALIA Porque, lo que es Marx, yo juraría que no. (Sanchís Sinisterra, 2010:20)

(446)

NATALIA Oye, oye... ¿De qué otro momento de ofuscación...? (Sanchís Sinisterra, 2010:63)

(447)

PRISCILA ¡Mira qué guapo está Néstor aquí! (Sanchís Sinisterra, 2010:22)

(448)

NATALIA Entonces, ¿me lo prestas o no me lo prestas? (Sanchís Sinisterra, 2010:21)

En el TLO2/IT los *marcadores discursivos* empleados también pertenecen a un registro coloquial y, en consecuencia, se dan en situaciones informales. Encontramos un total de 405 *marcadores discursivos*, siendo los más frecuentes los siguientes (tabla 34):

Tabla 34. Marcadores discursivos más empleados en el TLO2/IT

Marcador discursivo	Número de ocurrencias
Ma / Ma + X (ma che, ma come, ma cosa, etc.) (449)	84
Poi (450)	32
Ecco (451)	27
Guardi/guarda (452)	22
Adesso (453)	20
Allora (454)	20
Senti/senta (455)	19
Dài (456)	7

(449)

MARGHERITA Ma si può sapere dove hai trovato i soldi per comperarla?⁴⁶¹ (Fo, 2008:11)

(450)

⁴⁶¹ MARGARITA ¿Se puede saber de dónde has sacado el dinero para tanta compra? (Fo, 2011:11)

ANTONIA Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». ⁴⁶² (Fo, 2008:12)

(451)

ANTONIA Ecco: «Ma sì, ma sì...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto? ⁴⁶³ (Fo, 2008:19)

(452)

GIOVANNI Che, guarda, se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla! ⁴⁶⁴ (Fo, 2008:21)

(453)

MARGHERITA Ma scusa, adesso cosa gli racconti a tuo marito? ⁴⁶⁵ (Fo, 2008:14)

(454)

ANTONIA Allora Giovanni, cosa fai lì imbambolato? A parte che era ora che tornassi! Dove sei stato fino adesso? ⁴⁶⁶ (Fo, 2008:17)

(455)

GIOVANNI Senti, sarò cretino, ma non fino a 'sto punto... ⁴⁶⁷ (Fo, 2008:18)

(456)

ANTONIA Siediti... dài che ti racconto la verità. ⁴⁶⁸ (Fo, 2008:12)

Al igual que en los TLO1/SP y TLO2/IT, los *marcadores discursivos* empleados en el TLO3/EN pertenecen en su gran mayoría a un registro coloquial, por lo que también se emplean en situaciones bastante informales. De un total de 322 *marcadores discursivos* empleados en el TLO3/EN, destacan los siguientes (tabla 35):

Tabla 35. Marcadores discursivos más empleados en el TLO3/EN

Marcador discursivo	Número de ocurrencias
Well (457)	57
But (458)	36
You know (459)	24
I mean (460)	21
Of course (461)	19
Then (462)	17
Look (463)	11
Mind you (464)	10
So (465)	9

⁴⁶² ANTONIA Luego una dijo: “¡Se acabó! Ahora los preios los ponemos nosotras: pagaos lo mismo que el mes pasado. O mejor aún, calculamos lo que pagábamos antes del euro”. (Fo, 2011:12)

⁴⁶³ ANTONIA ¿Te pasa algo conmigo? ¿Qué te he hecho yo? (Fo, 2011:22) (*Fragmento parcialmente omitido en la traducción*)

⁴⁶⁴ JUAN Mira, si mi mujer hace algo así, se come la lata con llavecita y todo. (Fo, 2011:25)

⁴⁶⁵ MARGARITA Perdona, pero ¿qué le vas a contar a tu marido? (Fo, 2011:14)

⁴⁶⁶ ANTONIA Bueno, Juan, ¿qué haces ahí pasmado? Ya era hora de que volvieras. ¿Dónde has estado hasta ahora? (Fo, 2011:18)

⁴⁶⁷ JUAN Oye, que no soy tan estúpido. (Fo, 2011:19)

⁴⁶⁸ ANTONIA Ven aquí, susceptible. Siéntate, que te cuento la verdad. (Fo, 2011:12)

After all (462)	7
-----------------	---

(457)

MAX Well, get out! What are you waiting for?⁴⁶⁹ (Pinter, 1966:11)

(458)

MAX But at the same time I always had a kind heart. Always.⁴⁷⁰ (Pinter, 1966:8)

(459)

MAX Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes.⁴⁷¹ (Pinter, 1966:9)

(460)

MAX As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.⁴⁷² (Pinter, 1966:19)

(461)

TEDDY Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.⁴⁷³ (Pinter, 1966:22)

(462)

SAM After all, I'm experienced. I was driving a dust cart at the age of nineteen. Then I was in a long-distance haulage. I had ten years as a taxi-driver and I've had five as a private chauffeur.⁴⁷⁴ (Pinter, 1966:14)

(463)

MAX Mind you, he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac. *Pause*. He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.⁴⁷⁵ (Pinter, 1966: 8)

(464)

MAX Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was.⁴⁷⁶ (Pinter, 1966:8)

(465)

LENNY It seems to be in the way of your glass. The glass was about to fall. Or the ashtray. I'm rather worried about the carpet. It's not me, it's my father. He's obsessed with order and clarity.

⁴⁶⁹ MAX Pues, entonces, ¡fuera!, ¿qué esperas? (Pinter, 1970:42)

⁴⁷⁰ MAX Pero al mismo tiempo siempre he tenido mucho corazón. Siempre. (Pinter, 1970:39)

⁴⁷¹ MAX Me lo ofrecieron muchas veces, ¿sabes?, un trabajo en serio con el truke de... Bueno, he olvidado el nombre... uno de los truques. (Pinter, 1970:41)

⁴⁷² MAX En cuanto dejes de pagarme, o sea, cuando estés demasiado viejo para pagarme, ¿sabes lo que voy a hacer? Te voy a dar la patada. (Pinter, 1970:53)

⁴⁷³ TEDDY Se llevará una sorpresa mañana. ¿No crees? El viejo. Yo creo que le vas a querer. De veras. Es un poco... ¿cómo te diría?... Bueno, viejo, claro. Pero ahí sigue. (Pinter, 1970:59)

⁴⁷⁴ SAM Después de todo tengo experiencia. A los diecinueve conducía un carro de basura. Después estuve de camionero. Luego diez años de taxista, y cinco de chófer particular. (Pinter, 1970:47)

⁴⁷⁵ MAX Te prevengo que era un tío. Medía cerca de dos metros. Toda su familia eran Mac Gregor, de Escocia, pero él era el único a quien llamaba Mac. Quería mucho a tu pobre madre, Mac. Mucho. Siempre le decía alguna chirigota. (Pinter, 1970:39)

⁴⁷⁶ MAX Mira lo que tengo. Me estoy volviendo viejo. Te lo aseguro. ¿Tú crees que yo no he sido un tío? Hubiera podido con dos como tú. Todavía soy fuerte. Pregúntale a tu tío Sam cómo era. (Pinter, 1970:39)

He doesn't like mess. So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.⁴⁷⁷ (Pinter, 1966:33)

– El tenor

Basándonos en Briz (2008: «Presentación»), en el corpus que aquí nos ocupa observamos que los *marcadores discursivos* inventariados desempeñan varias funciones discursivas, entre las cuales podemos destacar las siguientes.

- Modalización (modalizadores del discurso)

En el TLO1/SP (466) Priscila emplea el *marcador discursivo* «más vale... que» para hacer sentir mal a Natalia por espiar a los vecinos para poder ver la televisión.

En el TLO2/IT (467) Antonia emplea el *marcador discursivo* «meno male» (menos mal) para expresar alivio, cuando se encuentra con Margherita y le pide ayuda con las bolsas de comida robada del supermercado.

En el TLO3/EN (468) Max emplea el *marcador discursivo* «even though» (a pesar de) para expresar su resistencia a dejar o separarse de su mujer, aunque ella no le gustaba.

(466)

VOZ DE PISCILA Más vale eso, que mirar la televisión de los vecinos con prismáticos. (Sanchís Sinisterra, 2010:12)

(467)

ANTONIA E meno male che ho incontrato te che mi hai aiutato con tutti 'sti sacchetti...⁴⁷⁸ (Fo, 2008:14)

(468)

MAX Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.⁴⁷⁹ (Pinter, 1966:9)

- Marcación (*marcadores* propiamente dichos)

- En el plano formulativo (*formuladores*)

En el TLO1/SP (469) Natalia emplea en su monólogo de contenido político el *marcador discursivo* «es decir» como reformulador.

⁴⁷⁷ LENNY Parece que está en el camino de su vaso y que se puede caer el vaso; o el cenicero. Me da miedo por la alfombra. No soy yo, es mi padre. Detesta las manchas, conque, como por el momento no fuma, me llevo el cenicero. (Pinter, 1970:72)

⁴⁷⁸ ANTONIA Y menos mal que te encontré y me has ayudado con las bolsas... (Fo, 2011:14)

⁴⁷⁹ MAX Aunque yo no pudiera ni mirarle a esa cara tan fea que tenía, no era mala. En todo caso, le di los mejores años de mi vida. (Pinter, 1970:39)

En el TLO2/IT (470) Margherita emplea el *marcador discursivo* «cioè» para reformular su mensaje. Su marido Luigi le pregunta si le han preguntado practicado una cesárea para dar a luz al bebé y ella no está segura de qué decirle, dado que todo es mentira y ni siquiera está embarazada.

En el TLO3/EN (460) Max emplea el *marcador discursivo* «I mean» (me refiero, quiero decir, etc.) para reformular y enfatizar el mensaje que pretende transmitir a su hermano Sam, esto es, echarlo de la casa familiar cuando deje de trabajar y no aporte dinero en casa.

(469)

NATALIA «... las fuerza a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas...» (Sanchís Sinisterra, 2010:52)

(470)

MARGHERITA Eh sì, cioè non so... Antonia me l'han fatto?⁴⁸⁰ (Fo, 2008:80)

- En el plano estructural (*organizadores de la información*)

En el TLO1/SP (471) Priscila emplea los *marcadores discursivos* «por un lado... por otro lado...» para estructurar la información que está emitiendo, en este caso, sobre la organización de los papeles del teatro.

En el TLO2/IT (472) el Appuntato emplea los *marcados discursivos* «prima... e poi...» (primero... y después...) para ordenar la información, en este caso, se queja de los políticos corruptos.

Igualmente, en el TLO3/EN (473) Max emplea los *marcadores discursivos* «first of all» y «then» (primero... y después...) para explicarle a Ruth el orden en el que bañaba a sus hijos cuando eran pequeños.

(471)

PRISCILA O, mejor aún: las fotos y las críticas por un lado, pero junto a los programas, y por otro los carteles y las previas, pero separados. (Sanchís Sinisterra, 2010:23)

(472)

APPUNTATO Prima rubano, e poi per punirsi decidono di auto-finanziarsi con nuove leggi!⁴⁸¹ (Fo, 2008:30)

(473)

MAX First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath.⁴⁸² (Pinter, 1966:46)

⁴⁸⁰ MARGARITA Pues sí, bueno, no sé... Antonia, ¿me la han hecho? (Fo, 2011:108)

⁴⁸¹ SARGENTO Primero roba, y luego para castigarse deciden autofinanciarse con nuevas leyes... (Fo, 2011:36)

⁴⁸² MAX Primero di un baño a Lenny, después a Teddy, y luego a Joey. (Pinter, 1970: 91)

- En el plano argumentativo (*conectores y operadores argumentativos*)

En el TLO1/SP (474) Priscila emplea el *marcador discursivo* «además» para decirle (de un modo brusco) a Natalia que la enciclopedia la vendieron hace tres años.

En el TLO2/IT (475) Giovanni emplea el *marcador discursivo* «ad ogni modo» (en cualquier caso) para enfrentarse a su esposa que le ha ofrecido para comer comida de perros, a lo que Giovanni argumenta que él no es un perro.

En el TLO3/EN (476) Lenny trata de convencer a Ruth de que no beba más agua, para ello emplea el *marcador discursivo* «in my opinion» (en mi opinión). Aunque a priori puede parecer una argumentación estúpida, Lenny trata de disuadir a su cuñada porque esta emplea el agua como una forma de intentar seducir a su cuñado.

(474)

PRISCILA ¡No seas idiota, Natalia! Además, que la vendimos hace tres años... (Sanchís Sinisterra, 2010:18)

(475)

GIOVANNI Ad ogni modo io non sono ancora un cane!⁴⁸³ (Fo, 2008:22)

(476)

LENNY You've consumed quite enough, in my opinion.⁴⁸⁴ (Pinter, 1966:33)

- En el plano informativo (*focalizadores discursivos*)

En el TLO1/SP (477) Priscila emplea los *marcadores discursivos* «ya» y «cuando» para tratar de explicarle a Natalia que les va a resultar muy difícil encontrar el guion de la obra *El cerco de Leningrado* porque todos los papeles del teatro están muy desordenados.

En el TLO2/IT (478) Giovanni emplea el *marcador discursivo* «difatti» (de hecho) para contarle a su esposa que ese mismo día han despedido a dos de los trabajadores de la misma fábrica en la que trabaja.

En el TLO3/EN (479) Sam emplea el *marcador discursivo* «after all» (después de todo) para recapitular información dicha anteriormente y

⁴⁸³ JUAN De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. (Fo, 2011:26)

⁴⁸⁴ LENNY Yo creo que ya ha bebido bastante. (Pinter, 1970:73)

añadir la parte que le faltaba. En este caso, quiere añadir que alguna vez llevó en su taxi a su cuñada, la esposa fallecida de Max, y que la apreciaba.

(477)

PRISCILA Ya te lo he dicho: cuando empezamos a ordenar los archivos... (Sanchís Sinisterra, 2010:16)

(478)

GIOVANNI Difatti nella mia fabbrica hanno licenziato pure quattro operai.⁴⁸⁵ (Fo, 2008:20)

(479)

SAM After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.⁴⁸⁶ (Pinter, 1966:16)

- Control de contacto (marcadores de control de contacto)

En el TLO1/SP (480) Priscila emplea el *marcador discursivo* «me oyes» en forma interrogativa para comprobar si Natalia recibe su mensaje.

En el TLO2/IT (455) Giovanni emplea el *marcador discursivo* «senti» (escucha) para llamar la atención del receptor de la comunicación, en este caso, Antonia.

En el TLO3/EN (464) Max emplea el *marcador discursivo* «look» (mira) para llamar la atención de su hijo Lenny y enseñarle un cigarrillo que lleva en el bolsillo.

(480)

PRISCILA ¿Me oyes, Natalia? (Sanchís Sinisterra, 2010:18)

– El modo

En los TLO analizados son muy abundantes los *marcadores discursivos*. Se suelen dar en situaciones en las que están presentes todos los interlocutores. No obstante, también los hemos encontrado en algunos monólogos, principalmente en el TLO1/SP. En los casos de los *marcadores discursivos* empleados en monólogos, estos no ven alterada su función, ya que el emisor no parece esperar respuesta alguna y emplea el *marcador discursivo* como si el receptor estuviera presente en la comunicación.

Como ya hemos visto al inicio de este epígrafe, se trata de un rasgo de oralidad complejo que no solo transmite su significado por las palabras que lo forman, sino que conlleva múltiples implicaturas (intencionalidad del emisor, relación entre el emisor y el

⁴⁸⁵ JUAN De hecho en mi fábrica han despedido a cuatro obreros. (Fo, 2011:22)

⁴⁸⁶ SAM Después de todo salí con ella un par de veces. ¿No es así? La llevé por ahí una o dos veces en mi taxi. Era una mujer encantadora. (Pinter, 1970:49)

receptor, etc.). Hemos detectado numerosos casos de todas las funciones de los *marcadores discursivos* según la clasificación de Briz (2008: "Presentación"), aunque solo hemos mostrados algunos ejemplos, por lo que, tal y como afirma Brumme (2008: 25-32), se trata de un rasgo clave en la mimesis de la oralidad fingida.

Finalmente, en lo que respecta a la relación entre los *marcadores discursivos* y el texto dramático, esta guarda una gran similitud con la relación entre las *interjecciones* y el texto dramático. También en este caso se trata de un rasgo clave en la mimesis de la oralidad más informal. Esto implica que el receptor experimente una familiaridad con el lenguaje empleado y, en consecuencia, haya una mayor facilidad en la comprensión del texto dramático/teatral por parte del lector/espectador. Esta mejora en la comprensión del texto dramático favorece la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Al igual que sucede con el rasgo previo, *interjección*, y con otros tantos rasgos que contribuyen a la oralidad y la inmediatez del texto dramático y, en consecuencia, a la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135), esto también sucede en el caso del rasgo *marcador discursivo*.

Por otro lado, la entonación resulta un factor determinante en la función de los *marcadores discursivos*, esto es, un mismo *marcador discursivo* puede variar de finalidad según la entonación empleada por el emisor. Por tanto, los sistemas de códigos descritos por Elam (1980), entre los que se encuentran códigos fonológicos, afectan a este rasgo de oralidad y por consiguiente, contribuyen a la multidimensionalidad del texto dramático (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*).

7.2.5.4. Pregunta retórica

El último rasgo del nivel pragmático es la *pregunta retórica*. En relación con el papel que este rasgo desempeña en la construcción de la oralidad escrita, como destacamos en la revisión de la bibliografía, Brumme (2008: 25-32) asigna a la *pregunta retórica* una función similar a la de los *marcadores de contacto*, argumentando que se trata de palabras o expresiones que pretenden mantener el contacto entre el actor y el espectador. No obstante, la *pregunta retórica* es un fenómeno mucho más complejo. Por otro lado, Vleja (2010:35) explica que la principal

función de la *pregunta retórica* «es causar mayor entendimiento por el impacto realizado y afirmar con mayor énfasis la respuesta contenida o sugerida en la misma pregunta. En otros casos se trata de ausencia o imposibilidad de respuesta».

Domitrescu por su parte, define la *pregunta retórica* como:

La acepción más general en que se usa el término de pregunta retórica es la de una expresión interrogativa que carece de la expectativa de una respuesta. Por lo común, se considera que, si bien interrogativas en forma, las preguntas retóricas tienen la fuerza ilocutiva de las aserciones, y es por ello por qué no esperan respuesta alguna. (...) La razón por preferir una pregunta retórica en vez de una simple aserción a guisa de respuesta es que el hablante que escoge esta alternativa quiere, a la vez, atacar la validez misma de la pregunta (Domitrescu, 1992:139-140).

Domitrescu (1992) pone de manifiesto en esta definición las implicaciones pragmáticas de la *pregunta retórica*. Además, explica la principal similitud entre la *pregunta retórica repetitiva* y la *pregunta eco usada retóricamente* como respuesta a una *pregunta retórica*, esto es, ambas pueden expresar sorpresa y/o irritación ante la pregunta genuina (Domitrescu, 1992: 1443). Esta investigadora también explica la principal diferencia entre ambas (Domitrescu, 1992: 144).

Sin embargo, la diferencia esencial que se da entre las unas y las otras es que éstas (las retóricas propiamente dichas) representan al mismo tiempo respuestas claras a sus respectivos estímulos, mientras que aquéllas (las eco) no representan prácticamente ninguna respuesta a la pregunta estímulo. Obviamente, la respuesta puede ser inferida del contexto situacional, pero de ninguna forma puede ser codificada en la forma sintáctica misma de la pregunta. (...) Precisamente debido al hecho de que las preguntas eco no representan en sí mismas respuestas explícitas a las preguntas que las elicitan, es necesario o que el propio hablante las conteste a continuación o que el interlocutor repita o reformule su pregunta, para justificar su razón de ser (Domitrescu, 1992: 144).

Si bien es cierto que la *pregunta retórica* no precisa ningún tipo de respuesta, a menudo la posible respuesta resulta obvia o sobreentendida por el contexto en que se produce. El objetivo es causar un determinado efecto en el receptor. A este respecto, Becerra e Igoa (2013:101) señalan:

En la pregunta retórica, tal y como afirma Escandell Vidal (1988)⁴⁸⁷, el interlocutor no espera ningún tipo de respuesta, ya que la pregunta parece contenerla en sí misma. La *retoricidad* es una propiedad exclusivamente pragmática, basada en supuestos compartidos por los hablantes y en su capacidad de inferencia. Por tanto, en la pregunta retórica se espera que el hablante razone y acepte la obviedad de la respuesta (Becerra e Igoa, 2013:101).

⁴⁸⁷ Escandell Vidal, M. V. (1988). *La interrogación en español: semántica y pragmática* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

Desde un punto de vista pragmático, Martinell (1992) propone en su estudio una serie de situaciones que cubren los valores transmitidos por la *pregunta retórica*, así como las intencionalidades de los emisores.

1. **Uno se adelanta a la posible actitud o respuesta del otro** (p. ej. ¿No te echarás a llorar?)
2. **Uno exige una respuesta o busca una reacción en el otro** (p. ej. Veo que andas arriba y abajo... ¿y si yo te dijera que sé dónde está?)
3. **Uno reacciona ante lo que ha dicho el otro** (p. ej. — Lleva estos chicles en el bolsillo, por si te mareas. — ¿Marearme yo?)
4. **Uno reacciona ante actitudes o hechos del otro** (p. ej. — Yo no voy con vosotros. — ¿Conque no vienes?)
5. **La presencia física no parece imprescindible, dado que parece tratar de la expresión y manifestación de pensamientos o de sentimientos propios** (p. ej. ¿Quién me mandaría a mí meterme en ese asunto?) (Martinell, 1992:32-33).

En un estudio similar, Igualada (1994: 340-343) diferencia entre tres situaciones comunicativas principales en las que se produce la *pregunta retórica*: 1) emisor y receptor mantienen un intercambio conversacional en el que ambos participan, 2) el emisor se dirige a un receptor (ya sea individual o colectivo) del que no espera respuesta (función conativa) y 3) el emisor expresa sus sentimientos sin que esté presente ningún receptor (función emotiva).

En nuestro corpus hemos hallado un porcentaje de *preguntas retóricas* de 6,82 % para el TLO1/SP, de 4,65 % para el TLO2/IT y de 4,30 % para el TLO3/EN. Se trata de valores próximos, algo superior en el caso del TLO1/SP, aunque todos ellos situados en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %).

– El campo

En los tres TLO encontramos la gran mayoría de *preguntas retóricas* acompañadas de su respuesta a continuación, a veces también en forma de pregunta. También encontramos casos de *preguntas retóricas eco* en los tres TLO.

En el TLO1/SP (481) y (482) se emplean *preguntas retóricas* con el fin de llamar la atención del receptor, Natalia y Priscila, respectivamente. Estas preguntas no buscan una respuesta, ya que el mismo emisor la da a continuación. En el fragmento (483) Priscila emplea una *pregunta retórica eco* para cuestionar la afirmación previa de Natalia.

(481)

PRISCILA ¿No te acuerdas? Para pagar el arreglo del tejado. (Sanchís Sinisterra, 2010:18)

(482)

NATALIA Pero, ¿sabes lo que te digo? Que me voy a buscar uno granate... (Sanchís Sinisterra, 2010:57)

(483)

NATALIA Me ha venido a la cabeza, de golpe... Asunto solucionado. Así que me voy. Me prestas el abrigo, ¿sí o no?

PRISCILA ¿Cómo que solucionado? Tenemos que hacer algo para acabar con ellos. (Sanchís Sinisterra, 2010:19)

En el TLO2/IT (484) y (485) tampoco se espera respuesta de ninguna de estas preguntas, la cual se produce a continuación en la misma intervención. En el fragmento (486) Giovanni emplea una *pregunta retórica eco* para expresar su sorpresa e incompreensión ante lo que acaba de decir su esposa. Al igual que en el TLO1/SP, se emplea el adverbio «*come*» (como) + *eco* para elaborar este tipo de pregunta.

(484)

MARGHERITA Già, e poi cosa racconto a mio marito? «Sai, è roba mezzo rubata!» Quello mi ammazza! No, no.⁴⁸⁸ (Fo, 2008:15)

(485)

ANTONIA Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!⁴⁸⁹ (Fo, 2008:16)

(486)

ANTONIA Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.

GIOVANNI Come gli secca? Ma sei scema? Gli secca di dire che sua moglie aspetta un figlio?! È una vergogna? «Oddio, ho messo incinta mia moglie!»⁴⁹⁰ (Fo, 2008:18)

En el TLO3/EN (487) y (488) Max, el emisor, responde a las preguntas tras formularlas. Al igual que en el TLO1/SP, estas preguntas se emplean para llamar la atención del receptor, Lenny y Sam, respectivamente. En (489) Max emplea una *pregunta eco* con el fin de cuestionar lo que ha dicho Ruth y manipularla para que se quede con ellos en Londres.

(487)

MAX Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always.⁴⁹¹ (Pinter, 1966:8)

(488)

⁴⁸⁸ MARGARITA ¿Y qué le cuento a mi marido? “Es comida medio robada.” ¡Ese me asesina! No, no. (Fo, 2011:15)

⁴⁸⁹ ANTONIA ¿Pero qué he cogido? ¿Carne compuesta para perros y gatos exigentes? (Fo, 2011:16)

⁴⁹⁰ ANTONIA Bueno, hay cosas que a lo mejor no le apetece a uno ir contando por ahí.

JUAN ¿Qué dices, estás tonta? ¿No le apetece contar que su mujer está embarazada? ¿Acaso es una vergüenza? “¡Ay dios, he preñado a mi mujer!” (Fo, 2011:19)

⁴⁹¹ MAX Mira lo que tengo. Me estoy volviendo viejo. Te lo aseguro. ¿Tú crees que yo no he sido un tío? Hubiera podido con dos como tú. Todavía soy fuerte. Pregúntale a tu tío Sam cómo era. (Pinter, 1970:39)

MAX Why do I keep you here? You're just an old grub.⁴⁹² (Pinter, 1966:18)

(489)

RUTH I think I'd be too much trouble.

MAX Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.⁴⁹³ (Pinter, 1966:75)

– El tenor

Para el análisis del tenor, vamos a retomar las situaciones expuestas anteriormente extraídas del estudio de Martinell (1992, 32-33) para observar las principales funciones de las *preguntas retóricas* en nuestros TLO.

- Uno se adelanta a la posible actitud o respuesta del otro.

En el TLO1/SP (490) Priscila emplea una *pregunta retórica* para adelantarse a la respuesta de Natalia, que no llega a responder. En este caso, están hablando del acné que sufrió Natalia cuando era más joven.

En el TLO2/IT (491) Antonia recrea para Margherita la conversación en el supermercado durante el robo de comida. Antonia repite la *pregunta retórica* empleada contra el trabajador del supermercado y se adelanta a la propia respuesta del mismo.

En el TLO3/EN (492) Lenny está hablando con su cuñada Ruth que le informa de que ella y su marido, Teddy, vienen de Venecia. Lenny se adelanta a la propia Ruth y supone que Teddy y Ruth han pensado visitar a la familia tras su estancia en Italia.

(490)

PRISCILA ¿Ya no te acuerdas? Decías que tuviste acné hasta los veintiocho años. (Sanchís Sinisterra, 2010:69)

(491)

ANTONIA Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare?⁴⁹⁴ (Fo, 2008:12)

(492)

⁴⁹² MAX ¿Por qué te aguantó aquí? No eres más que una basura. (Pinter, 1970:53)

⁴⁹³ RUTH Temo que sería demasiada molestia.

MAX ¿Molestia? Pero de qué hablas, ¿qué molestia? Escucha, voy a decirte una cosa. Desde que murió la pobre Lessie, ¿eh, Sam?, no hemos tenido una mujer en esta casa. Ni una. Dentro de la casa. Y voy a decirte por qué. Porque la imagen de aquella madre nos era tan querida que cualquier otra mujer la hubiera... empañado. Pero tú..., Ruth..., no sólo eres encantadora y bellísima, sino que eres como nosotros, una de nosotros. Pertenece a esta casa. (Pinter, 1970:130)

⁴⁹⁴ ANTONIA ¿Libre competencia contra quién? ¿Contra nosotras? (Fo, 2011:12)

LENNY Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.⁴⁹⁵ (Pinter, 1966:29)

- Uno exige una respuesta o busca una reacción en el otro.

En el TLO1/SP (493) Priscila increpa a Natalia y se mofa de ella al probarse una máscara de una de las obras representadas en el teatro. Priscila intenta provocar a Natalia y hacer que se enfade.

En el TLO2/IT (494) Antonia está hablando con su marido sobre el falso embarazo de Margherita. Giovanni desconfía de la mentira de su mujer y la cuestiona; Antonia, por su parte, trata de manipular a Giovanni para que olvide el tema y desacreditarlo alegando que no conoce a las mujeres.

En el TLO3/EN (495) Sam y Joey se quejan a Max de que tienen hambre. Max se enfada con ellos y les increpa diciéndoles que él no es su madre. Max emplea la *pregunta retórica* para hacerlos sentir mal.

(493)

PRISCILA ¿Por qué no te quitas esa careta? Estás ridícula... aparte de que no te sirve de nada, porque es de utilería. (Sanchís Sinisterra, 2010:24)

(494)

ANTONIA E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne?⁴⁹⁶ (Fo, 2008:18)

(495)

MAX Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.⁴⁹⁷ (Pinter, 1966:16)

- Uno reacciona ante lo que ha dicho el otro.

En el TLO1/SP (483) Priscila reacciona a lo que ha dicho Natalia previamente empleando una *pregunta retórica eco* que implica disconformidad.

En el TLO2/IT (486), al igual que en el TLO1/SP, Giovanni reacciona a un comentario previo de Antonia con una *pregunta retórica eco* que cuestiona lo dicho por su esposa.

En el TLO3/EN (489) Max también emplea una *pregunta retórica eco* como reacción al comentario previo de Ruth.

⁴⁹⁵ LENNY ¿Han estado ya en Italia? Y la han traído aquí a conocer a la familia, ¿verdad? Pues el viejo se va a poner contento. Se lo aseguro. (Pinter, 1970:68)

⁴⁹⁶ ANTONIA ¿Desde cuándo sabes tú de mujeres? (Fo, 2011:19)

⁴⁹⁷ MAX ¿Quién creéis que soy? ¿Vuestra madre? ¿Eh? Francamente. Entrar aquí a cualquier hora del día o de la noche como animales. Id y buscaos una madre. (Pinter, 1970:50)

- Uno reacciona ante actitudes o hechos del otro.

En el TLO1/SP (496) Priscila reacciona con una *pregunta retórica* a la acción de Natalia, que está intentando matar la carcoma del escenario dando fuertes pisadas sobre el escenario.

En el TLO2/IT (497) Giovanni cree que su esposa bromea cuando le dice que para cenar tienen comida para perros y gatos.

En el TLO3/EN (498) Max se escandaliza al saber que Ruth y su hijo Joey han estado dos horas en una habitación y, al parecer, no ha pasado nada entre ellos.

(496)

PRISCILA ¿Qué haces? Así no... ¿Quieres hundir el escenario? (Sanchís Sinisterra, 2010:19)

(497)

GIOVANNI Ma stai a sfottere?!⁴⁹⁸ (Fo, 2008:22)

(498)

MAX Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!⁴⁹⁹ (Pinter, 1966:73)

- La presencia física no parece imprescindible, dado que parece tratar de la expresión y manifestación de pensamientos o de sentimientos propios.

En el TLO1/SP (499) Natalia en su monólogo reflexiona sobre la situación político-económica en la que viven y sobre el estado del teatro.

En el TLO2/IT (500) Antonia se pregunta a sí misma cómo se llama la empresa del reparto de leche cuando mantiene una conversación con su marido sobre el quiebre de esa empresa.

En el TLO3/EN (501) Teddy se pregunta a sí mismo qué va a hacer mientras su mujer pretende salir a dar un paseo la primera noche que llegan a Londres, mientras el resto de la familia duerme.

(499)

NATALIA ¿No era ya bastante peligroso ser rojos? (Sanchís Sinisterra, 2010:52)

(500)

ANTONIA Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...⁵⁰⁰ (Fo, 2008:22)

⁴⁹⁸ JUAN ¿Me tomas el pelo? (Fo, 2011:26)

⁴⁹⁹ MAX ¿Jugando durante dos horas? ¡Me río yo del jueguito! (Pinter, 1970:127)

⁵⁰⁰ ANTONIA Recuerdas, hace tiempo privatizaron la empresa que distribuía leche fresca, cómo se llamaba... Ah sí, “De la teta a la mesa”. (Fo, 2011:26)

(501)

TEDDY But what am I going to do? *Pause*. The last thing I want is a breath of air. Why do you want a breath of air?⁵⁰¹ (Pinter, 1966:24)

– El modo

En los TLO analizados encontramos la gran mayoría de *preguntas retóricas* en conversaciones dialogadas en las que intervienen varios interlocutores. No obstante, también las hemos encontrado en algunos monólogos, especialmente en el caso del TLO1/SP (499), donde se emplean principalmente para que el personaje exprese sus propios sentimientos. Como ya hemos explicado al inicio del análisis de este rasgo, las *preguntas retóricas* pueden tener muchas implicaciones pragmáticas que dependen de diversos factores (entonación, contexto, intención del emisor, etc.). No obstante, su principal función es la de evocar la oralidad en un registro coloquial en los textos escritos. Tras el análisis de nuestro corpus, podemos afirmar que este objetivo se logra principalmente mediante una pregunta que no pretende obtener respuesta, sino causar una reacción en el receptor de la pregunta o manifestar la reacción del emisor de la pregunta.

En relación con el texto dramático, este rasgo destaca por su vinculación con otras características de esta tipología textual, además de la oralidad. Podemos relacionarlo con la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y, por extensión, con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Este rasgo trata de llamar la atención del receptor mediante *preguntas retóricas* que reclaman una reacción en él. Estas *preguntas retóricas* captan la atención del receptor y hacen que preste mayor atención al texto dramático. Esto favorece la comprensión del texto y, en consecuencia, juega a favor de la inmediatez del texto dramático. Además de la inmediatez y la oralidad, como en otros rasgos de este mismo nivel pragmático, también en el caso de las *preguntas retóricas* la entonación (especialmente en el texto teatral) es un factor clave para captar las implicaciones pragmáticas de este rasgo de oralidad. Como ya hemos explicado previamente, la entonación es un elemento contenido en los códigos fonológicos, uno de los sistemas de códigos desarrollados por Elam (1980) que afectan a la multidimensionalidad (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*) tanto del texto dramático, como del texto teatral.

⁵⁰¹ TEDDY Pero... ¿por qué? Yo no tengo ganas de tomar el aire. (Pinter, 1970:60)

7.2.6. Nivel discursivo

7.2.6.1. Diálogo directo

El nivel discursivo, junto al fonético-prosódico y al ortotipográfico, es el nivel con menor número de ocurrencias de rasgos de oralidad que se han detectado en el análisis del corpus (2 rasgos). El primero de ellos es *diálogo directo*. Este rasgo procede del estudio, revisado en la revisión de la bibliografía, de García Jiménez (2004) sobre las marcas de oralidad en canciones. Esta investigadora destaca el *diálogo directo*, entendido como técnica narrativa para introducir *diálogos en estilo directo*, como un mecanismo de mimesis de la oralidad. García Jiménez (2004:189) explica que el uso de verbos *dicendi* para introducir *diálogos directos*, así como de *interjecciones* y *vocativos* en las intervenciones que conforman el *diálogo directo*, son los principales componentes de esta técnica narrativa evocadora de la oralidad en el texto.

En el caso de obras dramáticas dialogadas, como lo son el textos objeto del presente estudio, todos ellos están construido recurriendo al *estilo directo*, una de las principales características de esta tipología textual.

El texto teatral se escribe, en cambio, en estilo directo. Los enunciados tienen como sujeto a los personajes. Siempre sabemos quién habla porque los enunciadorees están identificados como tales, son responsables directos del contenido de la enunciación no hay intermediación lingüística. (...) Sin embargo, el diálogo en estilo directo sí es propio o característico del teatro. (...) El diálogo pertenece, por tanto, a un tipo concreto de texto teatral, pero hemos de añadir que es el más prototípico, habitual o predominante. Lo que afirmamos no es que el texto teatral tenga que ser necesariamente dialogado, sino que, en caso de contener una forma dialogal, ésta ha de ser directa, como lo exige el carácter real y no narrativo de la ficción teatral (Trancón, 2006:178).

Como explica Trancón (2006:178) los textos dramáticos dialogados están construidos en *estilo directo*, al menos esto es lo más frecuente (dejando a un lado monólogos u otras manifestaciones teatrales). Por tanto, si el texto teatral dialogado está formado por intervenciones de los personajes en *estilo directo* sin intervención de un narrador, todo el texto dramático podría considerarse como un exponente del rasgo de oralidad que planteamos en este epígrafe. Teniendo esto en cuenta, no podemos considerar el *estilo directo* como un rasgo de oralidad del texto dramático, ya que todo

el texto dramático sería en sí mismo este rasgo de oralidad. Consideramos que el *estilo directo* puede emplearse como un rasgo de oralidad pertinente en el estudio de otras tipologías textuales, pero no en los textos dramáticos. Por esta razón, lo que vamos a considerar como rasgo de oralidad en este epígrafe es la reproducción de las palabras literales de un personaje en la voz de otro personaje. Julio (1996), reconoce este fenómeno como *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido*.

Discurso reproducido o restituído: traslada las palabras de los personajes tal como han sido pronunciadas. La forma de incorporar el intercambio verbal es por medio del estilo directo regido. Al introducir las voces de otros personajes, la actitud narrativa cesa para reproducir lo más literalmente posible las palabras de los otros personajes (Julio, 1996: 202).

En su estudio sobre el teatro de Zorrilla, Julio (1996:202) hace referencia a la reproducción literal de las palabras de un personaje en la voz de otro personaje. Este personaje adquiere un papel de personaje-narrador mediante el que relata anécdotas o hazañas de otros personajes y reproduce sus palabras en *estilo directo*. Para esclarecer este fenómeno, Julio (1996:203) proporciona un ejemplo extraído de una obra de Zorrilla en el que el personaje *Bofetón* reproduce las palabras de otro personaje, *Federico*.

En este relato, *Bofetón* reproduce el altercado que tuvo con *Federico* con las mismas palabras que se pronunciaron en aquel momento. Existe, pues, una 'fidelidad' que no se consigue en el discurso transpuesto. *Bofetón* hace hablar a los otros personajes en estilo directo e intenta representar cada uno de los papeles. Ahora bien, como la obra dramática es la mimesis máxima, aunque *Bofetón* exponga literalmente las palabras de su interlocutor, ha de recurrir a verbos *dicendi*. De ahí que tengamos que hablar de *discurso directo regido* y no de *discurso directo libre*, que es la propia obra dramática (Julio, 1996:203).

Julio (1996:203) denomina a este tipo de manifestación *discurso directo regido*, puesto que el texto dramático dialogado constituye en sí mismo un discurso en *estilo directo*. En este estilo narrativo son habituales los verbos *dicendi* para introducir la reproducción literal que un personaje hace de otro, elemento que no suele aparecer en los textos dramáticos dialogados en los que no se da este fenómeno.

El cambio de un personaje que pasa a ser narrador que reproduce las palabras literales de otro personaje, presente o no en el texto, implica la aparición de polifonía. El concepto de «polifonía», desarrollado por Ducrot (1980,1986), hace referencia a la presencia de distintas voces durante la enunciación del discurso. Ducrot (1980,1986) diferencia entre el locutor, que desempeña el papel de narrador, y el enunciador, que se

corresponde con el resto de personajes. Por tanto, en los fragmentos en *discurso directo regido* observamos que el personaje, hasta ahora enunciador, que reproduce las palabras de otro personaje pasa a ser locutor (narrador) dando lugar a un juego polifónico en el texto dramático.

En nuestro corpus hemos hallado un porcentaje de *discurso directo regido* de 1,02 % para el TLO1/SP, de 1,33 % para el TLO2/IT y de 0,15% para el TLO3/EN. En el caso del TLO1/SP y el TLO2/IT este rasgo se sitúa en el grupo índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), aunque por un margen muy bajo, mientras que en el TLO3/EN se mantiene en el grupo índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

En el TLO1/SP podemos establecer tres situaciones principales en las que se emplean la gran mayoría de *discurso directo regido*.

La primera de ellas (502) se corresponde con un monólogo de Natalia, en el que se dirige al difunto Néstor. En este monólogo Natalia reproduce en varias ocasiones las palabras de su difunto amante, así como las suyas propias en conversaciones que había mantenido con él hacía años. Para introducir el *discurso directo regido* se emplean las comillas «» y el verbo *dicendi* «decir».

(502)

NATALIA (...) Yo no me lo invento. Y lo de los pechos, tampoco... (*Se los toca, sonriente. Evoca.*) ¿Qué me decías?... «La revolución hará...» ¿Cómo era?... «La revolución hará más dulce la leche de las madres»... Eso: más dulce... Sinvergüenza... Y todo, por lo que te gustaba chupetearme... (*Sigue ordenando papeles.*) (Sanchís Sinisterra, 2010:53)

La segunda (503) se corresponde con la interpretación realizada por parte de Natalia y, en menor medida, Priscila de los personajes del guion de la obra *El cerco de Leningrado*. Mientras hacen la lectura también comentan el guion de la obra. En los fragmentos en los que leen el guion se emplean las comillas «», aunque no para introducir las intervenciones de los personajes, sino para indicar todo lo que pertenece al guion (incluyendo acotaciones).

(503)

NATALIA «... Van saliendo todos lentamente por el fondo sin mirar atrás. Queda en escena Dimitri Krotkov, que cubre el cadáver de Andréi Kachurin con una manta. Se incorpora con dificultad, apoyándose en su maleta, y mira a su alrededor sin expresión. Entra Vera Yakubovski con su maletín... Vera: Vamos, camarada. El furgón está a punto de salir... Dimitri no responde. Vera: ¿Qué miras? Aquí ya nada es nuestro. ¿Recuerdas lo que decía Andréi? Los vencidos son extranjeros en su propia tierra... Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó. Dichoso él, que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó... Vera: ¿Qué fue lo que

soñó?... Dimitri, tras una pausa: El fin de nuestro sueño... Dimitri y Vera se miran mientras, a lo lejos, crece gradualmente la música de un himno nazi. Telón rápido».

(...)

PRISCILA Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo, dice Andréi: (Lee.) «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»

NATALIA Qué bonito, ¿verdad?

Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» (Pausa.) ¿Te das cuenta? (Sanchís Sinisterra, 2010:74-75)

En el tercer grupo incluiríamos breves intervenciones, situadas a lo largo de toda la obra, en las que Natalia y Priscila reproducen las palabras de algún otro personaje, presente o no en la acción. En (504) Natalia reproduce las palabras de un trabajador del ayuntamiento que pretende cerrar el teatro y también las suyas propias o de Don Nazario, no se especifica, para defenderse del trabajador del ayuntamiento. En este caso de nuevo se vuela a introducir la reproducción de las palabras de otro personaje mediante las comillas «» que marcan el inicio y el final de la intervención.

(504)

NATALIA (Va al lateral del proscenio y golpea la boca del escenario.) Y míralo: firme como una roca. Contra viento y marea. ¿Cuántas veces lo han intentado? La última vez... ¿te acuerdas? ¿O fue la penúltima? Con el gordito aquél del Ayuntamiento, que sudaba tanto... ¿te acuerdas? (Lo parodia.) «¡Lo declaro ruina y se acabó! ¡Se acabó!»... Pero no pudieron: firme como una roca. Don Nazario los revolcó en su propio terreno. Y yo tampoco estuve mal, reconócelo... (Increpa a un invisible interlocutor.) «¡El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígase a sus amos, los especuladores! Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse...» (Sanchís Sinisterra, 2010:48)

El TLO2/IT es el texto que cuenta con mayor número de *discurso directo regido* (9 situaciones en las que se produce la gran mayoría de esta manifestación discursiva). En este texto es habitual que unos personajes cuenten a otros lo que ha sucedido en su ausencia, de ahí que se reproduzcan las palabras empleadas en otro momento por otros personajes. En el TLO2/IT todos los casos de *discurso directo regido* que hemos detectados están señalados mediante el uso de comillas «» iniciales y finales.

La primera de estas situaciones (505) se da entre Antonia y Margherita. Antonia le cuenta a su amiga el robo de comida del supermercado y recrea la conversación entre los empleados del mismo y los consumidores enfadados. Posteriormente, (506) Antonia y Margherita comentan la posible reacción de sus maridos al conocer lo sucedido en el

supermercado y, de nuevo, reproducen literalmente las intervenciones de los dos hombres.

(505)

ANTONIA E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare niente, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento». «Ha deciso? Col permesso di chi?» dice una donna. «Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!» «Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi...» «O la borsa o la vita!» E io: «Siete dei rapinatori!» E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!

(...)

ANTONIA Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira».

E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!»⁵⁰² (Fo, 2008:12)

(506)

ANTONIA Si affaccia alla finestra e grida: «Mia moglie è una ladra!» Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!» (Fo, 2008:15)

(...)

ANTONIA Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»⁵⁰³ (Fo, 2008:17)

La segunda situación (507) se da entre Antonia y su esposo Giovanni. En este caso, Antonia le refiere a Giovanni lo que le dijo a Margherita en relación con su embarazo, repitiendo las mismas palabras empleadas al encontrarse con la mujer.

(507)

ANTONIA Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!». Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lí... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!». Ho fatto bene?

⁵⁰² ANTONIA El encargado, para calmarnos: “Yo no puedo hacer nada”, decía “la dirección ha decidido subir los precios”. “¿Con qué permiso?” “Con ninguno. Es legal: libre comercio, libre competencia.” “¿Libre competencia contra quién? ¿Contra nosotras? ¿Y tenemos que callarnos, como siempre?” Yo dije: “¡Chorizos!”, y me escondí, muerta de miedo.

(...)

ANTONIA Luego una dijo: “¡Se acabó” Ahora los precios los ponemos nosotras: pagamos lo mismo que el mes pasado. O mejor aún, calculamos lo que pagábamos antes del euro”. Y otra: “Pues más o menos la mitad de lo que pagamos ahora”. Y otra añade: “¡Como os pongáis chulos, nos llevamos la compra sin pagar un céntimo!” El encargado se quedó lívido: “¡Estáis locas! ¡Voy a llamar a la policía!” (Fo, 2011:12)

⁵⁰³ ANTONIA Se asoma a la ventana gritando: “¡Mi mujer es una ladrona!” Saca a relucir el honor de su nombre mancillado: “¡Antes morir de hambre que ir contra la ley! Yo pago siempre hasta el último céntimo. ¡Pobre, pero honrado!” (Fo, 2011:16)

(...)

ANTONIA Como Juan me descubra, llama a la policía: “¡Agente, detenga a mi mujer. ¡Es una ladrona, una homicida!” (Fo, 2011:18)

(...)

ANTONIA E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie, digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve!» Ho fatto bene?⁵⁰⁴ (Fo, 2008:19)

En la tercera situación (508) Giovanni recrea una conversación entre él mismo y el Appuntato. Estos dos personajes mantienen una conversación sobre la actualidad política y económica que se vive en Italia y se imitan el uno al otro reproduciendo palabras textuales.

(508)

GIOVANNI Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»⁵⁰⁵ (Fo, 2008:31)

En la cuarta (509), Antonia y su marido discuten sobre el desentendimiento del propio Giovanni y Luigi sobre los problemas de la casa, a los que Antonia y Margherita deben hacer frente.

(509)

GIOVANNI Ma se suo marito non lo sapeva! Come poteva immaginare? «Io prenoto! Oggi mi va di prenotare!»

ANTONIA Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»⁵⁰⁶ (Fo, 2008:34)

En la quinta (510), Giovanni pone al día a su amigo Luigi sobre el embarazo de Margherita y reproduce las palabras textuales que previamente le ha dicho su esposa, Antonia. En otra escena (511), Luigi y Giovanni comentan las novedades acontecidas en la fábrica donde trabajan y las dificultades económicas que atraviesan.

⁵⁰⁴ ANTONIA Justo hoy me la he encontrado y le he dicho: “Pero Margarita, ¿sigues vendada?” Se lo he dicho de una manera que casi se desvenda en la calle. “Estas loca, ¿quieres perder al niño? ¡Vas a acabar asfixiándolo! Desvéndate en seguida, y pasa de que te despidan. ¡Lo primero es tu hijo!” ¿He hecho bien? (Fo, 2011:21)

(...)

ANTONIA Y también le he dicho: “Como tu marido se ponga pesado, dile que venga a mi casa que mi Juan le dirá cuatro cosas”. ¿He hecho bien? (Fo, 2011:22)

⁵⁰⁵ JUAN El muy listo ha venido a hacerme hablar: “Hay que asaltar supermercados... ¡la rebelión de la policía!”, y si llevo a picar y le doy la razón, él: “¡Alto ahí, terrorista, queda detenido!” (Fo, 2011:38)

⁵⁰⁶ JUAN ¡Pero si su marido no lo sabía! ¿Cómo se iba a figurar...? “Voy a apuntarte, hoy me apetece... una cama, dos, tres... ¡nunca se sabe!”

ANTONIA Vaya excusa. “No lo sabía, no imaginaba...”, vosotros siempre tan cómodos. Nos dais la paga, y: “Toma, apáñate.” Hacéis el amor porque necesitáis vuestro sagrado desahogo, nos preñáis, y: “Apáñate, toma la píldora.”, y qué más os da si la pobre es católica ferviente, y todas las noches sueña con el Papa que le dice: “¡Estás pecando, debes procrear!” Ella procrea... ¡y ahora sí que está apañada! (Fo, 2011:43)

(510)

GIOVANNI Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfogo sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...⁵⁰⁷ (Fo, 2008:44)

(511)

LUIGI Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»⁵⁰⁸ (Fo, 2008:44)

En la sexta situación (512), Antonia y Margherita vuelven del hospital (tras explicar que Margherita no está embarazada) y Antonia la reprende por haber estado tan preocupada por haber mentido sobre su falso embarazo.

(512)

ANTONIA E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!⁵⁰⁹ (Fo, 2008:53)

En la séptima situación (513), Antonia (acompañada por Margherita) trata de engañar al Brigadiere con una historia sobre Santa Eulalia, patrona del barrio, según la cual todas las mujeres del barrio fingen estar embarazadas por unos días en honor a la santa. De este modo pretende poder guardar la comida robada bajo la ropa simulando la falsa tripa de embarazada.

(513)

ANTONIA La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!

(...)

⁵⁰⁷ JUAN Ah, claro, son cosas de mujeres, ¿verdad? ¡El rollo de siempre! Les damos la paga y les decimos: “¡Apáñate!” Hacemos el amor, y les decimos: “¡Toma la píldora!” Las embarazamos y: “¡Apáñate!” Y el niño para ellas, para llevarlo a la guardería, recogerlo... (Fo, 2011:57)

⁵⁰⁸ LUIS Estoy de acuerdo, son chorradas. Se lo dije a los compañeros: “Es inútil que montemos tanto follón para que nos bajen el bono”. (Fo, 2011:59)

⁵⁰⁹ ANTONIA Hija, qué pesadísima eres. Al final todo ha ido como la seda, ¿no? ¿Has visto qué majos los de la ambulancia? Bastó con decirles: “Cuidado, que la muchacha no está embarazada, es que lleva un botín...”, para que nos ayudaran encantados. ¡Si hasta lo celebraron! “¡Ja ja, qué bien habéis hecho! Claro que sí, hay que darles leña a esos especuladores de los súper!...” ¡Esto sí que es solidaridad! (Fo, 2011:70)

ANTONIA Sì, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo più, non ci vedo più! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!⁵¹⁰ (Fo, 2008:66)

En la octava situación (514), Giovanni reproduce las palabras de Luigi y del dependiente de una tienda de cunas. En este caso es Giovanni quien cuenta una mentira a su esposa para poder meter en casa la comida, robada de un camión accidentado en la carretera, dentro en un ataúd que supuestamente es una cuna para el bebé de Margherita.

(514)

GIOVANNI Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la più moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira più.⁵¹¹ (Fo, 2008:82)

Finalmente, en la novena situación (515) Giovanni interviene y reproduce las palabras de algunos miembros del gobierno italiano del momento que anuncia una fuerte crisis económica en el país.

(515)

GIOVANNI Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro».⁵¹² (Fo, 2008:88)

⁵¹⁰ ANTONIA La que le ocurrió al incrédulo de Eulelio. Era un descreído, y le dijo: “Santa Eulalia, ven aquí que quiero hablarte. Abre el vestido y enseñame qué llevas en la tripa, y te advierto que como de verdad estés preñada, te estrangulo, porque ese niño no es mío”. Entonces Santa Eulalia se abrió el vestido y... segundo milagro: del vientre salieron rosas... ¡una cascada de rosas!

(...)

ANTONIA Pues no acaba ahí la historia. Al pobre Eulelio se le oscureció la vista: “¡No veo!”, gritaba, “¡Estoy ciego! ¡Dios me ha castigado!” Entonces Santa Eulalia le dijo: “¿Crees ahora, oh descreído-ido-ido-ido?”, porque las santas hablan con eco. Y entonces, tercer milagro: de las rosas brotó un niño de diez meses que ya hablaba y dijo: “Papá papá, el Señor te perdona, ya puedes morir en paz”. Le tocó la cabeza con la manita, y zas, Eulelio murió de un síncope. (Fo, 2011:88)

⁵¹¹ JUAN ¡Es la cuna! Cuando le dije a Luis: “Luis, que sepas que tu mujer espera un niño”, él enseguida: “¡La cuna, la cuna!” Entró en la primera tienda de cunas que vio: “Déme la más moderna”. Y el dependiente: “¿Le importa que sea japonesa?” Se llama “Sweet balance”... Ves, a los lados tiene cuatro agujeros... se cuelga del techo con dos cables de acero... metes al niño dentro, y con sólo rozarla la cuna se balancea durante horas... Luego, cuando el niño llora, das un golpe: ¡zas! ¡Vuelta de la muerta! Y el niño en toda la semana ya no vuelve a llorar. (Fo, 2011:111-112)

⁵¹² Fragmento omitido en la traducción.

En el TLO3/EN únicamente existen dos casos de *discurso directo regido*. En ninguno de los casos se emplean comillas de ningún tipo para indicar dónde comienzan y dónde terminan las intervenciones. En este caso se emplea la coma (,). Se recurre al verbo *say* (decir) para introducir el diálogo en *discurso directo regido* dentro de la intervención del personaje que lo emite.

En (516), Lenny habla con su hermano Teddy sobre filosofía y recrea una conversación que tiene en un bar con otros hombres.

(516)

LENNY Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?⁵¹³ (Pinter, 1966:52)

En (517), de nuevo Lenny está contando a su hermano Teddy una anécdota sucedida a su otro hermano, Joey, con una chica. Lenny recrea tanto las palabras de su hermano Joey como las de la chica.

(517)

LENNY His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.⁵¹⁴ (Pinter, 1966:68)

– El tenor

La principal función (tenor funcional) con la que se emplean estos *diálogos en discurso directo regido* por parte personajes-narradores del texto dramático es reproducir en el texto la conversación cotidiana. Al receptor le llega el mensaje como si acabase de ser emitido por los propios protagonistas de la acción, lo que refuerza la oralidad del texto. Esto es algo común a los tres TLO. Mediante esta técnica el receptor percibe la anécdota relatada de una manera más vívida y cercana. En consecuencia, se

⁵¹³ LENNY Ah, quieres decir que no es más que una mesa. Pues mucha gente envidiaría tu certidumbre. ¿No es verdad, Joey? Tengo unos cuantos amigos a los que veo a menudo tomando copas en el bar del Ritz, y siempre están debatiendo lo mismo. Toma una mesa, tómala. Está bien, les digo yo, toma una mesa, tómala, pero una vez que la tienes, ¿qué haces con ella? Una vez que la posees, ¿qué vas a hacer? (Pinter, 1970:100)

⁵¹⁴ Fragmento omitido en la traducción.

capta mejor su atención y el receptor se siente más implicado en la obra, potenciando la función conativa.

Con respecto al tenor interpersonal, en el caso del TLO1/SP el uso de este rasgo es más habitual en el personaje de Natalia que en el de Priscila. Natalia emplea este rasgo en sus dos monólogos con bastante asiduidad. Mediante estos diálogos en *discurso directo regido*, Natalia recrea conversaciones que ha mantenido con personajes como Néstor (502) o Roberto, que no aparecen directamente en la obra. Este rasgo es útil para describir estos personajes y presentar la trama de una manera realista.

En el TLO2/IT, este rasgo es empleado por distintos personajes, aunque es más habitual en el caso de Antonia (507) y Giovanni (514). Esto se debe principalmente a que se ven envueltos en mentiras que ellos mismos elaboran. Al relatar estas mentiras al resto de personajes, Antonia y Giovanni recurren a este rasgo para hacerlas más creíbles, simulando repetir las palabras literales de otros personajes; de manera que, aunque son inventadas, parecen haber sido conversaciones reales.

Finalmente, en el TLO3/EN únicamente hemos hallado dos intervenciones en *discurso directo regido* y las dos son emitidas por Lenny. Al tratarse de dos casos aislados, no consideramos que este rasgo sea un factor determinante en la caracterización de este personaje, ni en la determinación de su relación con los demás personajes.

– El modo

Como ya hemos mencionado, este rasgo se emplea en algunos monólogos, en el caso del TLO1/SP (Natalia), y, sobre todo, en conversaciones dialogadas. En los tres TLO hemos hallado la presencia de verbos *dicendi* (principalmente: *decir*, *dire* y *say*) para dar paso a los diálogos en *discurso directo regido*. En el caso de los TLO1/SP y TLO2/IT se emplean comillas «» para indicar el inicio y el final de la intervención, mientras que en el TLO3/EN se emplea simplemente una coma (,). En algunos casos también hemos hallado acotaciones en las que se indica un cambio de entonación para destacar que se están reproduciendo palabras de otro personaje. Este tipo de signos llegan al receptor para indicarle que el personaje se convierte en narrador y expresa las palabras textuales de otro personaje o, en algunos casos, sus mismas palabras, pero emitidas en otro momento de la obra.

Este rasgo guarda relación con dos de las características del texto dramático. Por un lado, con la *inmediatez* (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). El *discurso directo regido* trata de imitar el habla cotidiana, por lo que ambiciona conseguir la agilidad característica de este tipo de comunicación y trata de evitar la lentitud que a menudo presentan algunos textos narrativos (p. ej. en el caso de la novela). Debido a la relación de este rasgo con la oralidad, como todos los rasgos de oralidad de este análisis, y con la *inmediatez*, también este rasgo mantiene una relación con la *representabilidad* (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016:135).

Por otro lado, los casos de *discurso directo regido* detectados en las obras que aquí nos ocupan, llevados a cabo por personajes-narradores que reproducen las palabras de otros personajes, con frecuencia presentan en el texto dramático acotaciones que indican un cambio en la entonación con el fin de esclarecer al máximo que esa intervención es una reproducción literal de las palabras de otro personaje. Este cambio en la entonación, perceptible de manera visual en el texto dramático junto a otros símbolos introductorios y de cierre, como las comillas «» y la coma (,), y de manera auditiva en el caso del texto teatral (durante la representación), forma parte de los sistemas de códigos desarrollados por Elam (1980) (códigos fonológicos) en su estudio de la multidimensionalidad (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*) del texto dramático/teatral, del mismo modo que sucedía con otros rasgos (especialmente del nivel pragmático). Estos cambios de entonación contribuyen a transmitir implicaciones pragmáticas, tales como indiferencia, desprecio, aprecio, etc., que pueden determinar la relación entre el personaje-narrador (emisor de la intervención en *discurso directo regido*) y el personaje que reproduce.

7.2.6.2. Monólogo

El *monólogo* es el otro rasgo de oralidad del nivel discursivo. En este caso se trata de otra tipología textual situada dentro de los propios textos dramáticos (dialogados y monológicos). Aunque ya hemos mencionado en numerosas ocasiones que los textos dramáticos objeto de estudio de la investigación son textos dialogados, algunos de los personajes pronuncian *monólogos*. Podemos definir el *monólogo* como:

[...] el parlamento dentro de una obra teatral, introducido por un personaje que está solo en escena y se dirige a sí mismo; como una reflexión interna expresada en voz alta (Escobar & Rodríguez, 2012:3-4).

No obstante, y como ya explicamos en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*), en el teatro el actor (emisor) siempre se dirige a un público (receptor) con el que establece una comunicación, por lo que siempre existe una interacción dialogada (diálogo directo o indirecto) con el público, incluso si se trata de un *monólogo* (Blanco & Marull, 2008). Sobre este aspecto Castellón Alcalá (2008), remitiendo a Calsamiglia & Tusón (2001), observa lo siguiente:

Calsamiglia y Tusón, al ocuparse (2001: 41) de las prácticas discursivas orales en las que una persona se dirige a una audiencia pública, colectiva, hablan de eventos comunicativos básicamente monogestionados, en los que la persona que habla tiene, en principio, gran control sobre lo que dice y cómo lo dice; sin embargo, advierten que aun así este evento monogestionado no deja de ser interactivo, y es fundamental estar pendiente de las reacciones de la audiencia (Calsamiglia y Tusón, 2001: 41, citado en Castellón Alcalá, 2008: “Disposiciones y elementos”)⁵¹⁵.

El objetivo principal del *monólogo* es atraer al receptor y empatizar con él. Entre los mecanismos empleados para captar su atención destacan la mimesis de la oralidad (en un registro coloquial), así como una temática que refleja los problemas de la vida cotidiana. Para ello se vale de distintos elementos, la mayoría contenidos en el estudio de Castellón Alcalá (2008), que caracterizan a esta tipología textual y que se detallan a continuación.

1. Empleo de una temática que pretende empatizar con el público (anécdotas o peripecias acontecidas al monologuista, a menudo con finalidad humorística, o reflexiones sobre algunas cuestiones de actualidad, crisis económica o política).
2. Agilidad en la temática (lo que no impide la comprensión del espectador).
3. Interpelación a la audiencia mediante el uso de preguntas retóricas, uso de la segunda persona «tú/vosotros», apóstrofe (figura retórica), etc.
4. Abundancia de enunciados asertivos y valorativos.
5. Reproducción de diálogos en los que se le da voz a otros personajes que no están presentes.

⁵¹⁵ <http://www.lilf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG23.pdf> Recuperado el 23 de marzo de 2020

6. Empleo de textos expositivos, descriptivos y argumentativos con abundancia de narraciones e intercalación de algunos diálogos (el monologuista da voz a varios personajes).
7. Abundan la ironía, la hipérbole, las metáforas, los juegos de palabras y los dobles sentidos.
8. En los *monólogos* con finalidad humorística es habitual una deliberada inadecuación expresiva (registro muy coloquial: léxico coloquial, jerga, palabras malsonantes, trasgresión del estándar, etc.).

En el corpus hemos hallado un porcentaje de *monólogos* bastante bajo. En el TLO1/SP asciende al 0,19 % y en el TLO2/IT de 0,04 %. En el caso del TLO3/EN no hemos hallado ningún *monólogo*. Tanto en el TLO1/SP como en el TLO2/IT este rasgo de oralidad se sitúa en el grupo índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

En el TLO1/SP detectamos siete *monólogos*.

En el primero de ellos (518), Priscila se encuentra sola en el escenario y aprovecha para quejarse de su situación como trabajadora del teatro y convocar una reunión del Consejo de Administración, aunque Natalia no está presente. Cuando Natalia vuelve, la reunión ya ha empezado y no le presta ninguna atención. Este cambio drástico de tema en el *monólogo* coincide con la «agilidad temática» (Castellón Alcalá, 2008), una de las características mencionadas anteriormente. Además, la temática empleada pretende que el público sienta pena por Priscila y que empaticé con ella.

(518)

PRISCILA Y lo que yo ordenaba de día, Néstor lo desordenaba de noche. Eso sin hablar de los panfletos... (*Remedando a alguien.*) «¿Podéis guardar estos panfletos hasta el martes?»... «Naturalmente, camarada...» ¿Y dónde se guardan? Pues..., ¡en los archivos! ¿Dónde, si no?... Y todo patas arriba, y a empezar otra vez. Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro... (*Se detiene.*) Y hablando de deudas, aprovecho para convocar reunión del Consejo de Administración. Con carácter de urgencia. (*Pausa.*) Muy bien... Se abre la sesión. Lectura del orden del día. Punto primero y único: pago inmediato de la contribución urbana. Informe de Tesorería: la actual falta de liquidez nos obliga a vender los sanitarios del primer piso... ya que los de la platea se vendieron el año pasado. A tal efecto, se otorga facultades a nuestro asesor legal y demás, don Nazario Porras. (*Pausa.*) Se acepta la propuesta por unanimidad. (*Reanuda la limpieza.*) Ruegos y preguntas. (Sanchís Sinisterra, 2010:15)

En el segundo *monólogo* (519), Natalia ha salido de escena y Priscila se queda sola. En este caso, Priscila se dirige en todo momento a Natalia, aunque esta nunca le

responde, ni interviene. Priscila hace una reflexión sobre el personaje de Néstor y su labor como actor en el teatro. Como ya hemos mencionado al inicio de este epígrafe una de las principales características de los *monólogos* son las reflexiones internas expresadas en voz alta (Escobar & Rodríguez, 2012:3-4), tal y como hace Priscila en este caso. Priscila emplea este *monólogo* como recurso para dar a conocer datos sobre su vida con Néstor y la situación del teatro. Este mecanismo es muy útil para caracterizar a los personajes evitando, en la medida de lo posible, la narración. También Priscila recurre a una temática que trata de atraer al público hacia su personaje y hacer que empaticen con ella a través de sus vivencias y anécdotas con el difunto Néstor.

(519)

PRISCILA ¿No me oyes, Natalia? De verdad que no huele... Y hay mucha más luz que allí. (*Huele de nuevo, saca el pañuelo, se lo pasa por la nariz y lo guarda. Toma unos papeles y comprueba que están llenos de polvo.*) Se me han olvidado los guantes. ¿Me los puedes traer?... Modestia aparte, ha sido una buena idea venir con el archivo aquí, ¿sí o no? Más desahogo, más luz, menos humedad... Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí, de tantas horas en ese cuartucho... (*Encuentra una vieja fotografía.*) ¡Mira qué guapo está Néstor aquí! (*La mira por detrás.*) Fuenteovejuna... ¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?... ¡Natalia! ¿Quieres venir de una vez?... (*Sigue mirando la foto.*)...Y eso que las medias le sentaban fatal. Moradas, ¿no? Qué horror... Pues anda, que el pañuelito en la cabeza... Claro: el pobre, con tal de taparse la calva... (*Queda pensativa.*) A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morir: no hubiera sabido envejecer... Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba... Bueno, no me refiero a la fachada... (*Mira la foto.*) Míralo: un abedul. Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además... Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas... (*Saca pañuelo y frasco y vuelve con ellos a protegerse el olfato. Huele alrededor.*) Ven, mujer, que no te vas a intoxicar. Qué manía, con los olores... Si hace más de una semana que lo puse, y en el prospecto decía que tres días... (Sanchís Sinisterra, 2010:22)

En el tercer *monólogo* (520), Priscila se encuentra sola en el escenario y se dirige al público asistente al teatro. Al tratarse de una obra que sucede en un teatro, encontramos en el plano de la acción a Priscila que finge estar hablándole a un público imaginario que podría estar sentado en la platea del teatro, aunque no lo está. Por otro lado, fuera de la acción representada en la obra (en el plano externo y real) está el público que asiste a la representación de esta obra, que se convierte en el destinatario de las palabras de Priscila. En este *monólogo*, Priscila ya no recurre a anécdotas del pasado, sino que emplea fórmulas y giros propios de la jerga teatral como «señores y señoras» o «distinguido público», además de numerosas preguntas retóricas que se responde a sí misma.

(520)

PRISCILA Señoras y señores... (*Pausa.*) Distinguido público... (*Casi ríe.*) Querido fantasma... Esto no hay quien lo salve. (*Pausa.*) ¿No hay quien lo salve? ¿Quién ha dicho eso? (*Pausa.*)

Nadie. No lo ha dicho nadie. Y mucho menos, yo. (*Pausa.*) Yo, si el barco se hunde, me hundiré con él. (*Pausa.*) Es una metáfora, claro. O algo así. (*Pausa.*) En todo caso, aún falta mucha travesía... (*Pausa.*) Vaya: otra. Mejor me callo... (Sanchís Sinisterra, 2010:37)

En el cuarto *monólogo* (521), están presentes ambos personajes. Natalia relata una anécdota sobre un abrigo, mientras Priscila no le presta atención alguna y se dedica a enterrar albóndigas en una maceta. Aunque se trata de una escena en la que están presentes ambos personajes, la intervención de Natalia presenta muchas de las características propias del *monólogo* (entre otras, el empleo de una temática que pretende empatizar con el público como anécdotas o peripecias acontecidas al monologuista, léxico coloquial, reproducción de diálogos en los que se le da voz a otros personajes que no están presentes, etc.) y en ningún momento se produce ninguna interacción entre ellas. Además, el propio Sanchís Sinisterra especifica en una acotación que se trata de un *monólogo* «(Durante el monólogo de NATALIA, PRISCILA ha ido enterrando albóndigas en las macetas.)» (Sanchís Sinisterra, 2010:43).

(521)

NATALIA Lo que hay ahora es mucho revisionismo, y por eso pasa lo que pasa. Que también está muy bien, yo no digo que no... Si no se revisan las cosas, pues tampoco... A mi abrigo, por ejemplo, si no le revisara los forros cada tanto... Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapa, tan grandotas, que ya no se llevan?... Y las cambias y no pasa nada y mira qué bien y tan contenta... otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien... Y al otro año alguien te dice que tan ancho parece una campana y que el talle ceñido realza la figura, y te lo estrechas, y te ves más joven y te parece que te miran más y que te invitan a más fiestas y estupendo... Y entonces, claro, ¿por qué no cambiarle luego las hombreras y que te den ese aire tan moderno y tan ejecutivo?... Pues mira que el color... No sé, no sé... Se me ve un poco rancia, ¿no? Ya casi nadie lleva este color... ¿Y si lo envío al tinte, para que me lo entonen un poquito?... Y los botones éstos, que casi no se ven... Mejor le pongo aquellos cuadrados, tan llamativos, para que venga en las fiestas que una también puede ser original... ¿Y los bolsillos? ¿Para qué bolsillos? ¿Para esconder las manos, como un ferroviario? ¿O para guardar las sobras de la merienda? No, no: nada de bolsillos... Y así vas revisándolo de arriba a abajo y de adentro a afuera, y que si quitas, y que si pones... Y un buen día, en una de esas fiestas, se te acerca un camarero y te dice: «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...» (Sanchís Sinisterra, 2010:42)

El quinto *monólogo* (522) es el más extenso de toda la obra. En este caso, Natalia realiza una amplia reflexión sobre la figura de Néstor, en la que deja entrever las aventuras amorosas del hombre, así como sus inclinaciones políticas y los problemas que le ocasionaron en vida. Natalia da voz al personaje de Néstor empleando el rasgo de oralidad *discurso directo regido*, analizado en el apartado anterior, y se dirige al propio Néstor como si estuviese vivo, por lo que abunda la segunda persona «tú». Además, encontramos otras características propias de los intercambios monológicos como: léxico

coloquial, preguntas retóricas, palabras malsonantes, hipérbolos, etc. (Castellón Alcalá, 2008).

(522)

NATALIA ...Y ésta, en cambio, ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste... (*Remeda a alguien.*) «¿Por qué ha de ser vieja, vamos a ver? En aquella época, las mujeres empezaban a parir a los trece o catorce años...» Y yo, pobre de mí, con más miedo que un caracol... «Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas...» Pero tú, cuando tenías alguna idea genial... (*Remeda.*) «¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?...» (*Pausa.*) Eso del golpe, la verdad, nunca llegué a entenderlo... (*Va al montón del centro para dejar allí el manuscrito, pero antes lo hojea.*) Ahora sí que estaría yo en sazón... (*Lee interpretando.*) «Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...» Y claro, al crítico aquél se lo pusimos en bandeja: «Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón... Yo, la verdad, Néstor, no comprendo ese afán tuyo por provocar a todos. ¿No era ya bastante peligroso ser rojos? Pues no: además, había que ser modernos, y raros, y... (*Encuentra un libro pequeño.*) ¡Como esto, por ejemplo! ¡Hacer un musical con el *Manifiesto comunista!* ¿A quién se le ocurre...? Menos mal que te lo quitamos de la cabeza, que si no... Con el sentido del humor que tenían los del Partido... Ahí Priscila estuvo muy bien, hay que reconocerlo... (*La imita.*) «Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...» (*Va al montón del centro hojeando un libro.*) Claro que eso, hoy, tal como están las cosas, no sería mala idea... (*Lee canturreando.*) «El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...» Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime... (*Lo intenta de nuevo.*) «... en las aguas heladas / del cálculo egoísta...» Ah, pues mira: esto no suena mal (*Esboza unos pasos de baile, canturreando.*) «... en las aguas heladas / del cálculo egoísta...» Aunque, no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables... (*Lo hojea y lee.*) «La burguesía obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción...» (*Reflexiona.*) Ya ves, qué antigualla. Eso ahora no pasa... (*Lee.*) «... las fueras a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas...» Algo exagerado, ¿no? (*Deja el libro en el montón.*) No sé, no sé... Mucha música habría que meterle... Y sin estar tú para... (*Va a ir hacia el fondo, pero se detiene, llevándose la mano al bajo vientre.*) ¡Ay! Ya está ahí otra vez ese dolorcito... En el mismo sitio y la misma hora. Vergüenza me da decirlo, Néstor, pero... Sí, sí: es como si... (*Contiene una risita.*) Con decirte que la última vez hasta marqué un poquito... Ya ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres? Yo no me lo invento. Y lo de los pechos, tampoco... (*Se los toca, sonriente. Evoca.*) ¿Qué me decías?... «La revolución hará...» ¿Cómo era?... «La revolución hará más dulce la leche de las madres...» Eso: más dulce... Sinvergüenza... Y todo, por lo que te gustaba chupetearme... (*Sigue ordenando papeles.*) Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova... Sobre todo conmigo, por eso de ser la amante. Seguro que a Priscila no la mareabas tanto como a mí... Y ahora que la nombro: ¿cómo es que tarda tanto? ¡Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...! (*Ríe.*) Tendría gracia, a estas alturas... Claro que..., el que la sigue la consigue. Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde... ¿Desde cuándo?... Lo menos desde *Esperando al zurdo*, si no antes... Y tú ni te enterabas... (*Encuentra un fajo de papeles atados.*) Vaya: más panfletos... (*Lee.*) «Camaradas: los días de la dictadura están contados...» Ya ves: otro optimista... (*Va a dejarlos en el montón del centro.*) Porque Roberto, buen actor no sería, pero a optimismo no le ganaba nadie... «El pueblo unido, jamás será vencido...» Y ahora, ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?... Es lo que yo te decía, ¿te acuerdas? «Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...» (*Sigue ordenando papeles.*) Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo, se deshacía las manos, ¿te acuerdas?... En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez... ¿Cuándo fue?... Ah, sí, claro: en el tuyo, ¿te acuerdas?... Bueno, no. No te acordarás... Pues sí: aplaudiendo y llorando como un abisinio... Y los de la Policía Secreta allí, a veinte metros, disimulando, pero con una cara de... (Sanchís Sinisterra, 2010:51-53)

En el sexto *monólogo* (523), Priscila (sola en escena) imita la conversación que pretende mantener con Roberto hasta la interrupción de Natalia. Roberto les propone convertir el teatro en un museo, pero Priscila no está de acuerdo y pretende hacerle entender que esa idea está descartada. Al igual que en el tercer *monólogo* (520), el personaje de Priscila se desdobra en dos personajes distintos: la Priscila real, que está ensayando la conversación con Roberto, y la Priscila imaginaria, que finge mantener una conversación con Roberto. Priscila se interrumpe y corrige dejando ver su preocupación por la visita de Roberto, que nunca interviene directamente en la obra, y haciendo que el público empatice con ella. Entre las características monológicas descritas anteriormente (Castellón Alcalá, 2008) encontramos principalmente un léxico coloquial, preguntas retóricas, uso de la segunda persona para dirigirse a Roberto y enunciados valorativos.

(523)

PRISCILA Hola, Roberto... ¿Cómo estás?... Pasa, pasa... Cuánto hace que no venías por aquí, ¿verdad?... ¿Lo encuentras muy estropeado?... Bueno: es que, desde hace tiempo, los del Ayuntamiento no nos dan permiso para arreglar nada... Tampoco es que tengamos medios para hacerlo, claro... (*Se interrumpe. Para sí.*) No. Mejor sin rodeos... (*Interpela con otra actitud.*) Hola, Roberto... Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa... (*Se interrumpe. Para sí.*) Bueno, tampoco tanto... (*Interpela con otra actitud.*) Después de considerar los pros y los contras de tu propuesta, así como la relación de fuerzas en conflicto y las condiciones objetivas del contexto sociopolítico derivadas del nuevo orden mundial... (*Se interrumpe. Para sí.*) Fatal... ¿Y si le entro por lo personal? (*Interpela con otra actitud.*) Tú ya me conoces, Roberto. Y sabes que no siempre he elegido lo más conveniente para mí... Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de... Bien: tú ya me entiendes...

(*En el lateral por el que salió aparece NATALIA, vestida ahora con un traje juvenil, largo y vaporoso, de colores claros, al estilo de principios de siglo. Esconde algo a sus espaldas. Queda un momento escuchando a PRISCILA.*)

Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez... Bueno: en la madurez... Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo... (Sanchís Sinisterra, 2010:62)

En el séptimo, y último, *monólogo* (524), Natalia se encuentra sola en escena y se dirige al fallecido Néstor para advertirle que teme por su vida y que tenga cuidado, aunque realmente Néstor lleva muerto más de veinte años. Mediante este *monólogo*, Natalia devela cómo sucedió la muerte de Néstor. El *monólogo* está plagado de preguntas sin respuesta, del mismo modo que Natalia y Priscila tampoco conocen la respuesta sobre quién fue responsable de la muerte del hombre. Con este *monólogo* final, Natalia trata de hacer que el público empatice con ella, con Priscila, con el propio Néstor e incluso con el Teatro del Fantasma. Natalia recurre a datos proporcionados a lo

largo de la obra, tanto en el texto dialogado con Priscila, como en los *monólogos* anteriores, para recordar al espectador su visión entrañable de la figura de Néstor.

(524)

NATALIA Cuidado, Néstor, cuidado... Apártate de ahí rápido... La baranda está rota y tú no lo sabes... Hay poca luz arriba, ten cuidado... Un traspies, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber... ¿De quién? Hay poca luz arriba, la baranda está rota... ¿Desde cuándo? Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas? Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarle una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de *El cerco de Leningrado*, que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor... Un traspies... tan oscuro... o un empujón de alguno que... ¿Quién?... No quiere, ¿qué?... (*En las últimas frases, su neutralidad se ha transformado en vaga agitación. Tras una breve pausa, grita.*) ¡Cuidado Néstor! (Sanchís Sinisterra, 2010:64)

En el TLO2/IT hemos hallado dos *monólogos*.

En el primero de ellos (525), Giovanni se dirige a su esposa que acaba de salir de escena. En este *monólogo* observamos muchas de las características vistas anteriormente: empleo de una temática que pretende empatizar con el público (anécdotas o peripecias acontecidas al monologuista, a menudo con finalidad humorística), agilidad temática, interpelación a la audiencia mediante el uso de preguntas retóricas, uso de la segunda persona «tú/vosotros» para dirigirse a su vecino (Aldo), enunciados valorativos, reproducción de diálogos en los que se le da voz a otros personajes que no están presentes, hipérbole y una deliberada inadecuación expresiva (léxico coloquial) con una finalidad humorística.

(525)

GIOVANNI Sì, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (*ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge*) «Una leccornia per i vostri amici cani e gatti! Omogeneizzato, gustoso...» Guarda, voglio proprio sentire che odore ha! Come si apre? Oh, guarda, è a vite. Per i cani e gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli! (*Apri la scatola, annusa*) Beh, l'odore non è male... sa come di marmellata sott'aceto con un fondo di rognone trifolato, corretto con olio di fegato di merluzzo. (*Avvicina la scatola all'orecchio. Ridendo*) Si sente il mare! (*Ride disgustato*) Devono essere proprio dei gran deficienti i cani e i gatti per mangiare 'sta porcheria. (*Cambia tono*) Guarda, la voglio proprio assaggiare! Però con due gocce di limone per via del colera. (*Dal di fuori arriva l'ululato di una sirena della polizia, grida di uomini e di donne, e ordini militari*). Cos'è 'sto casino? (*S'affaccia all'immaginaria finestra in palcoscenico e fa cenni verso qualcuno che sta dall'altra parte, nel palazzo di fronte*)⁵¹⁶. (Fo, 2008:25)

⁵¹⁶ JUAN Qué graciosa... tengo un hambre canina, me comería... (*Coge una lata y lee*) “Una golosina para vuestros amigos perros y gatos. Sabroso, equilibrado...” A ver a qué huele. ¿Cómo se abre? Se le habrá olvidado pedir la llave, como siempre. Anda, si es de rosca. Para perros y gatos las hacen con

En el segundo *monólogo* del TLO2/IT (526), Giovanni se queda solo en casa tras la salida hacia el hospital de Antonia y Margherita, por el falso embarazo de Margherita. Giovanni reflexiona sobre la historia que le ha contado su esposa, Antonia, sobre el supuesto embarazo de su vecina y amiga, Margherita. De nuevo, en este *monólogo* Giovanni emplea la gran mayoría de características: empleo de una temática que pretende empatizar con el público (anécdotas o peripecias acontecidas al monologuista, a menudo con finalidad humorística), agilidad temática, interpelación a la audiencia mediante el uso de preguntas retóricas, uso de la segunda persona «tú/vosotros», enunciados valorativos, reproducción de diálogos en los que se le da voz a otros personajes que no están presentes (en este caso, el Papa), hipérbole y una deliberada inadecuación expresiva (léxico coloquial, palabras malsonantes) con una finalidad humorística.

(526)

GIOVANNI Ecco, sì... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sì che sono cose da uomini! (*Prende uno strofinaccio e un secchio*). Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto. Gli prenderà un colpo! E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco! Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga. Eh sì... comincerò col parlargli del Papa... (*imitando la voce del Papa*) «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego». (*S'è buttato carponi ad asciugare per terra con lo strofinaccio*) Oeuh, ma quant'acqua! Però, che strano odore... sa come di aceto... (*Annusa lo strofinaccio*) È salamoia questa! (*Allibito*) Salamoia!? Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!? (*Continua ad asciugare il pavimento*). Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba? Un oliva? Stiamo in salamoia con le olive? Oh, questa poi! No, no, ma sono scemo? L'oliva non c'entra! (*Si sente un nuovo ululato della sirena*). Ma da dove verrà 'sta oliva? Oh, guardane un'altra! Due olive? Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame! (*Posa le due olive su di un piatto che sta sulla tavola*). Quasi quasi, mi faccio davvero una minestra col miglio. Magari è pure buona. L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla... (*Apri il frigorifero*). Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio! Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi! Se non fai quello che dico io, ti voto contro! (*Soprapensiero afferra il cannello del saldatore che sta appoggiato sopra alla stufa a gas*). Ma quante volte glielo devo dire a quella deficiente dell'Antonia che questo è un saldatore autogeno, non si adopera per accendere il gas. È pericoloso! Un giorno o l'altro mi salta in aria la casa!⁵¹⁷ (Fo, 2008:42)

rosca... ¡claro, con las patas no pueden! (*Abre la lata, huele*) Pues no huele tan mal... parece mermelada en vinagre con un toque de riñones al jerez, aliñada con aceite de hígado de bacalao. (*Se acerca la caja a la oreja, riendo*) ¡Se oye el mar! (*Ríe asqueado*) Los perros y los gatos deben ser unos pardillos para comerse eta porquería. (*Cambia de tono*) Lo voy a probar, pero con unas gotas de limón, por el cólera. (*Del exterior llega el aullido de una sirena de policía, gritos de hombres y mujeres, y órdenes militares*) ¿Qué es ese follón? (*Se asoma a la ventana imaginaria en proscenio, y hace señas a alguien que está en la casa de enfrente*). (Fo, 2011:29-30)

⁵¹⁷ JUAN Eso, yo limpio, que es cosa de hombres. (*Coge una bayeta y se asoma a la ventana*) Qué follón, cómo se va a quedar Luis mañana, cuando llegue a casa y se entere de que ha sido padre así, de pronto...

– El tenor

En el TLO1/SP de siete *monólogos* cuatro son de Priscila y tres de Natalia, por lo tanto no consideramos que el *monólogo* represente una característica propia de un determinado personaje. Encontramos similitudes y diferencias entre los distintos *monólogos*, todos ellos expuestos en el apartado anterior (no volveremos a repetir aquí los *monólogos*, sino que haremos una referencia al número otorgado en el epígrafe «campo» para que puedan consultarse). En los *monólogos* (518), (519) y (521) observamos que Priscila y Natalia relatan anécdotas y detalles sobre sus vidas con Néstor en el teatro con el fin de darse a conocer al público y hacer que este empatice con ellos. Posteriormente, en los *monólogos* (522) y (524) estos personajes dejan a un lado la empatía para dar paso luego al adoctrinamiento, especialmente en el (524). Podemos observar como Natalia, personaje que enuncia estos dos *monólogos*, recupera los datos proporcionados en los otros *monólogos* y trata de aprovecharlos para manipular al público. No podemos olvidar que esta obra cuenta con una fuerte carga política y esta se puede observar en ambos *monólogos*. Con respecto a los *monólogos* (519) y (523), ambos a cargo de Priscila, no hallamos una función empática, ni de adoctrinamiento. Estos dos *monólogos* se emplean sobre todo para interpelar al público y captar su atención (función conativa). En (519) dirigiéndose directamente a ellos.

En el TLO2/IT los dos *monólogos* son emitidos por el personaje de Giovanni. Contrariamente al TLO1/SP, estos *monólogos* (525) y (526) son herramientas útiles para caracterizar al personaje y determinar su relación con su esposa, Antonia. En (525) Antonia se va de casa a buscar a Margherita y deja en casa a su esposo, el cual le ha pedido en reiteradas ocasiones algo para cenar. Aún más evidente es en el caso del *monólogo* (526), en el que Antonia y Margherita se van al hospital y Giovanni se queda

¡Le va a dar un síncope! ¡Y si luego se encuentra con su hijo trasplantando en la tripa de otra mujer, segundo síncope! Tendré que hablar con él, prepararle poco a poco, dando un rodeo... Empezaré por hablarle del Papa (*imita la voz del Papa*) “¡Hermanos en Cristo! Soy un humilde trabajador de la viña del Señor... vosotros sois mis racimos de uvas...” (*Se pone de rodillas para recoger el suelo*) ¡Uy, cuánta agua! Y qué olor tan raro, como a vinagre. (*Oliendo la bayeta*) Parece salmuera... No sabía yo que antes de nacer nos pasamos nueve meses en salmuera... (*Sigue limpiando*) ¿Y esto qué es... una aceituna? ¿Estamos en salmuera con aceitunas? ¡Seré tonto! La aceituna no tiene nada que ver... Pero ¿de dónde habrá salido esta aceituna? ¡Otra! ¿Dos aceitunas? De no ser por su origen algo incierto me las comería... ¡me ha entrado un hambre! (*Deja las aceitunas en un plato sobre la mesa*) Estoy por hacerme una sopita de alpiste, a lo mejor está rica. El agua ya está puesta, le echo dos cubitos, cebolla... (*Abre el frigorífico*) Me lo temía, ni cubitos ni cebolla... tendré que echar las cabezas de conejo. Caray, me siento como la bruja de Blancanieves cuando preparaba la pócima venenosa... luego, ya verás, me como la sopita, y ¡zas, me convierto en sapo! (*Pensativo, agarra el soplete*) ¿Pero cuántas veces le voy a tener que decir a la pánfila de Antonia que esto es un soplete, no un magiclic? ¡Es peligroso! Cualquier día me vuela la casa. (Fo, 2011:55-56)

en casa limpiando las aguas de Margherita, que supuestamente va a dar a luz. De hecho, es el propio Giovanni el que comienza el *monólogo* con la oración: «Ecco, sì... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sì che sono cose da uomini!» (Eso, yo limpio, que es cosa de hombres). Antonia miente y manipula a su esposo en numerosas ocasiones y parece posicionarse por encima de él. A pesar de esto, Antonia miente a su esposo porque teme su reacción y, de hecho, al final de la obra Giovanni descubre las mentiras de su esposa y le da una reprimenda por ello.

– El modo

Todos los *monólogos* detectados cuentan con un solo personaje en escena, excepto en (521) en el que están Natalia y Priscila, pero Priscila, que se dedica a plantar albóndigas en una maceta, no presta ninguna atención a Natalia, ni interviene a lo largo del *monólogo*. En cualquier caso, estos *monólogos* cuentan con un receptor último, que es el público presente durante la representación, como explica Blanco & Marull (2008). Los lectores/espectadores, según se trate del texto dramático/teatral, respectivamente, son los receptores últimos de estos *monólogos* y se capta su atención a través de numerosos elementos lingüísticos (Castellón Alcalá, 2008), como hemos podido comprobar en el análisis del campo principalmente.

En lo que respecta a la relación del *monólogo* con el texto dramático, ya hemos aclarado que se trata de un tipo de texto dramático (dialogado y monológico). Por tanto, todas las características del texto dramático (cfr. 2.3. *Características del texto dramático y su traducción*) están presentes o actúan de algún modo en esta tipología textual. No consideramos oportuno dedicarnos en este análisis a detallar la relación de los *monólogos* con la inmediatez, la multidimensionalidad, la publicidad, la teatralidad y la representabilidad, dado que no es el tema objeto de estudio de esta investigación. Detenernos a analizar dicha relación constituye en sí misma una amplia labor de investigación que supondría una importante desviación de nuestro objetivo (la oralidad fingida). Por el contrario, hemos analizado su relación con la oralidad (tema objeto de estudio de esta tesis doctoral) y hemos observado los elementos lingüísticos empleados en los *monólogos* de nuestro corpus para evocar la oralidad en el texto dramático (Castellón Alcalá, 2008).

7.2.7. Nivel retórico

7.2.7.1. Comparación

El primero de los rasgos de oralidad del nivel retórico es la *comparación*. Este rasgo ha sido recopilado de los estudios de Brumme (2008), Alsina Keith (2010) y Morillas (2016), denominado *comparación por exageración* (cfr. tabla 10. *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados*).

Alsina Keith (2010: 6) afirma que la *comparación* (junto con la *metáfora* y la *hipérbole*, rasgos que estudiaremos más adelante en este mismo nivel) «aporta una apariencia de espontaneidad, además de expresividad, al discurso de los personajes».

Morillas (2016) se centra en la *comparación por exageración*, concepto muy relacionado con la *hipérbole*, que la autora considera como una marca «típica también del lenguaje dialogado» (Morillas, 2016: 61).

Por último, Brumme (2008) trata la *comparación* como uno de los rasgos de oralidad presente en la obra objeto de su estudio. No obstante, la autora no reflexiona sobre este rasgo y su función como recurso evocador de la oralidad, sino que se centra en la traducción de los rasgos en su corpus (aspecto que no nos interesa en esta parte de nuestra investigación).

También Hidalgo Navarro (1997) incluye la *comparación*, junto a la *hipérbole*, la *ironía* y la *creación metafórica*, como un rasgo característico de los textos orales (Hidalgo Navarro, 1997:746).

Ariza (2004) realiza un estudio sobre la plasmación de lo oral en lo escrito en la obra del Arcipreste de Talavera, con respecto a la cual afirma: «Parece haber aquí varios rasgos típicos de la lengua del coloquio, como la hipérbole, las comparaciones, las interrogaciones retóricas, el uso antifrástico del tratamiento “don”, etc.» (Ariza, 2004:105). De nuevo encontramos otro estudio que incluye la *comparación*, junto a otras figuras retóricas, como un elemento empleado en la plasmación de la oralidad coloquial en el texto escrito.

Mellado Blanco (2012) realiza un estudio contrastivo de la *comparación* en español y alemán, observando que se emplea tanto en lo oral, como en lo escrito (Mellado Blanco 2012: 4). Sin embargo, en la oralidad resulta menos fija, más variable, lo que

favorece la creación de nuevas variantes, más allá de la *comparación fija*, que resulta cada vez más ingeniosa. Al igual que en el estudio de Ariza (2004), también Mellado Blanco (2012) menciona la *antífrasis* (en este estudio entendida como una *comparación* con una clara finalidad irónica), definiéndola como un «fenómeno extraordinariamente común en el lenguaje oral» (Mellado Blanco, 2012:15) y añade que «en la antífrasis, el comparato representa una cualidad que es intrínsecamente contradictoria a las características del referente del elemento relacional. Con esta estrategia semántica se consigue un significado fraseológico altamente expresivo» (Mellado Blanco, 2012:16).

Finalmente, Martínez Albarracín (1993) se centra en el análisis del papel de la *comparación* para la mimesis de la oralidad en el texto dramático, concretamente en el lenguaje coloquial en el teatro en la guerra.

El empleo de comparaciones ha sido siempre un recurso de extraordinaria eficacia en los grandes escritores. Es uno de los medios expresivos más bellos y populares para realzar lingüísticamente la característica atribuida a un ser comparándolo con un objeto o con una persona que la fantasía del hablante considera como exponente de la aludida cualidad (Martínez Albarracín, 1993:761).

Como explica esta autora, se trata de un elemento muy empleado y que aporta mucha expresividad (función esencial de la *comparación* según los estudios revisados) mediante la recreación de una imagen, con la que comparte una cualidad, en la mente del receptor. Con el fin de sistematizar las *comparaciones* de manera sencilla, las clasifica según el término de la *comparación* designe a: animales, objetos, plantas y personas (Martínez Albarracín, 1993: 761).

En el corpus hemos hallado un porcentaje de *comparaciones* de 0,33 % para el TLO1/SP, 0,43 % para el TLO2/IT y 0,06 % para el TLO3/EN. En los tres TLO este rasgo de oralidad se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

En los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN encontramos 12, 20 y 2 casos de *comparaciones*, respectivamente, que podemos agrupar siguiendo la clasificación de Martínez Albarracín (1993:761).

- Animales

En el TLO1/SP (527) Priscila compara los cambios que está sufriendo, cambios hormonales, con los que supuestamente sufren las gallinas. En este caso, no se trata de una *comparación fija*.

En el TLO2/IT (528) el Brigadiere emplea la *comparación* «sano come un pesce» (sano como una manzana) para explicar el estado de un bebé al que han trasplantado. En este caso, esta *comparación* es locución verbal fija en italiano.

En el TLO3/EN (529) Lenny emplea la *comparación* «as quite as mice» (silencioso como un ratón) para hablar de determinados objetos que no hacen ruido durante el día, pero que por la noche se oyen y no le permiten dormir. En este caso, se trata de una *comparación fija* en inglés.

(527)

PRISCILA Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas. (Sanchís Sinisterra, 2010:58)

(528)

BRIGADIERE Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce.⁵¹⁸ (Fo, 2008:40)

(529)

LENNY Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.⁵¹⁹ (Pinter, 1966:28)

- **Objetos**

En el TLO1/SP (530) Natalia compara el guion de la obra *El cerco de Leningrado* con un rompecabezas porque esta obra estaba desordenada y los actores no tenían todas las hojas.

En el TLO2/IT (531) Giovanni emplea la *comparación* «volare come un pallone» (volar como un globo). Esta *comparación* no es fija en italiano, resulta más habitual el uso de «gonfiare come un pallone» (hincharse como un globo), aunque en este caso Giovanni emplea el verbo «volare».

⁵¹⁸ AGENTE Pues sí, con cesárea, lo injertaron con placenta y todo, la volvieron a coser y a los cuatro meses, justo el mes pasado, ha renacido, sano y salvo. (Fo, 2011:52)

⁵¹⁹ LENNY Escuche. A ver si puede ayudarme. Me está dando la lata este reloj. El tictac me ha tenido despierto. Pero la cosa es que no estoy convencido de que sea el reloj; quiero decir que hay muchas cosas que también hacen tictac por la noche. ¿No le parece? Toda clase de objetos que de día nos parecen corrientes y vulgares y nos preocupan. Pero de noche cualquiera de ellos es susceptible de empezar a hacer tictac. Se ven esos objetos de día y son totalmente corrientes. De día están tan quietecitos... así que..., en realidad, esta idea mía tal vez sea una falsa hipótesis. (Pinter, 1970:67)

En el TLO3/EN no hemos hallado casos de *comparaciones* con objetos.

(530)

NATALIA De los actores, nadie. Cada uno su papel, y gracias. Y encima, a piezas, como un rompecabezas... (Sanchís Sinisterra, 2010:30)

(531)

GIOVANNI (*fuori campo, stirandosi*) Peccato, stavo così bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, così che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!⁵²⁰ (Fo, 2008:77)

- Plantas

No hemos hallado *comparaciones* en las que se empleen plantas, pero hemos hallado algunos casos en los que se hace referencia a la naturaleza.

En el TLO1/SP (532) Natalia emplea la *comparación* «firme como una roca» para expresar la tenacidad de Don Nazario en su defensa del teatro. Esta es una *comparación fija* en español.

En el TLO2/IT (533) el Appuntato emplea la *comparación* «come un razzo» (como un cohete) para explicar que los hombres que se encontraban dentro del camión accidentado escaparon a gran velocidad para poder salvarse. Se trata de una *comparación fija* en italiano.

En el TLO3/EN no hemos hallado casos de *comparaciones* que hagan referencia a la naturaleza.

(532)

NATALIA (*Va al lateral del proscenio y golpea la boca del escenario.*) Y míralo: firme como una roca. (Sanchís Sinisterra, 2010:48)

(533)

APPUNTATO Si sono salvati scappando subito come dei razzi!⁵²¹ (Fo, 2008:58)

- Personas

En el TLO1/SP (534) Natalia emplea una *comparación* que no es fija en español «como un ferroviario», mientras relata una anécdota sobre el arreglo de un abrigo al que quiere quitarle los bolsillos.

⁵²⁰ JUAN (*Desde fuera*) Lástima, se estaba tan bien aquí dentro... hasta me había dormido... (Fo, 2008:105)

⁵²¹ SARGENTO ¡Se han salvado saliendo por pies! (Fo, 2011:77)

En el TLO2/IT no hemos hallado *comparaciones* que hagan referencias a personas. Únicamente hemos hallado un caso (535) que guarda cierta relación con las *comparaciones* que hacen referencia a personas, aunque en este caso la *comparación* es con un vampiro. Giovanni emplea una *comparación* que no es fija en italiano «come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro», en la que compara a los bancos con los vampiros.

En el TLO3/EN no hemos hallado *comparaciones* que hagan referencias a personas.

(534)

NATALIA ¿Para esconder las manos, como un ferroviario? (Sanchís Sinisterra, 2010:43)

(535)

GIOVANNI Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!⁵²² (Fo, 2008:86)

– El tenor

En lo que respecta al tenor funcional de las *comparaciones*, este es común a los tres TLO. Además de tener un propósito estético y expresivo, también se emplean para facilitar la comprensión del mensaje por parte del receptor al explicitar algo recurriendo a otra forma de expresarlo. En el caso de las *comparaciones fijas* (529), (532) y (536), estas son fácilmente reconocibles por el receptor de la *comparación* ya que está acostumbrado a oírlas y pueden contener connotaciones o implicaciones pragmáticas adicionales (estos casos se han incluido también en el análisis del rasgo *unidad fraseológica*, cfr. 7.2.4.7. *Unidad fraseológica*). El TLO2/IT es el que cuenta con mayor número de *comparaciones fijas*: «bianco come uno straccio», «sano come un pesce», «liscio come l'olio», «lungo come la fame». Los TLO1/SP y TLO3/EN cuentan con una sola *comparación fija* cada uno: «firme como una roca» y «as quite as mice», respectivamente. En el caso de las *comparaciones* que no son fijas, sino que las emplea un emisor en un determinado acto de habla, estas también dotan al texto de mayor expresividad, pero no acarrear la misma carga pragmática.

(536)

⁵²² JUAN Tú lo sabes, nunca he estado de acuerdo con dejarnos asfixiar por los créditos. Recuerdo habértelo incluso gritado: ¡ten cuidado, que los bancos son escuelas de fraude! Confiar la gestión de los préstamos a los bancos es como ofrecerle a un vampiro la dirección del banco de sangre... (Fo, 2011:120)

ANTONIA E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!⁵²³ (Fo, 2008:53)

En lo que respecta al tenor interpersonal, en el TLO1/SP hallamos 12 *comparaciones* de las cuales 6 son empleadas por Natalia y 6 por Priscila. No nos parece que este rasgo implique una determinada jerarquía, ni relación específica, entre estos dos personajes.

En el TLO2/IT, de las 22 *comparaciones* halladas, 9 son empleadas por el personaje de Antonia, seguida de su esposo, Giovanni, que emplea 6. El resto de *comparaciones* están repartidas entre los personajes del Appuntato y el Brigadiere principalmente, dejando una única *comparación* a Luigi. Margherita no emplea ninguna. Antonia emplea un gran número de *comparaciones* (5 de las 9 *comparaciones* pronunciadas por este personaje) al contar a su amiga Margherita lo sucedido en el supermercado (robo de comida) y al contar a su marido las novedades sobre el embarazo de Margherita (Fo, 2008:12-22). Las *comparaciones* fomentan la expresividad de las dos anécdotas contadas por Antonia, ayudadas de otros recursos como hipérbolos, preguntas retóricas, reproducción de las voces de otros personajes en el personaje de Antonia, etc.

En el caso del TLO3/EN, solo hemos detectado dos *comparaciones*. Una empleada por Lenny (*comparación fija*) y otra empleada por Max (*comparación no fija*). Al igual que en el TLO1/SP, las *comparaciones* en el TLO3/EN no se emplean para caracterizar a ningún personaje, ni determinan una relación o jerarquía específica entre los mismos. Se emplean únicamente para dar mayor expresividad al texto.

– El modo

En el caso de las *comparaciones*, todas las que hemos detectado en nuestros TLO se emplean en intercambios comunicativos en los que están presentes todos los interlocutores. Todas ellas son comprendidas con facilidad y ningún personaje presenta extrañeza ante su uso, incluso en las que no son fijas o estereotipadas. Además de añadir expresividad, como ya hemos explicado en el apartado dedicado a tenor, se emplean

⁵²³ ANTONIA Hija, qué pesadísima eres. Al final todo ha ido como la seda, ¿no? ¿Has visto qué majos los de la ambulancia? Bastó con decirles: “Cuidado, que la muchacha no está embarazada, es que lleva un botín...”, para que nos ayudaran encantados. ¡Si hasta lo celebraron! “¡Ja ja, qué bien habéis hecho! Claro que sí, hay que darles leña a esos especuladores de los súper!...” ¡Esto sí que es solidaridad! (Fo, 2011:70)

para dar mayor espontaneidad al texto, especialmente en el caso de las *comparaciones fijas* o *estereotipadas*, empleadas habitualmente en el habla cotidiana.

La *comparación* resulta un elemento frecuente en el habla coloquial y esto se traslada al texto escrito en el que aparece. Las más frecuentes halladas en nuestros TLO son las *comparaciones* que hacen referencia a animales. Como hemos expuesto al inicio de este análisis, Martínez Albarracín (1993:761) explica que se trata de un mecanismo muy útil para dotar al texto de mayor expresividad y belleza. Al igual que otros rasgos que imitan el habla coloquial con *unidades fraseológicas* fácilmente reconocibles por el receptor por su alto grado de idiomatidad o fijación en la lengua, también este rasgo contribuye a la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Finalmente, una vez más debemos hacer mención a la relación del presente rasgo de oralidad con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*), como ya hemos destacado en tantos otros rasgos de este análisis, dada su contribución a la oralidad y la inmediatez del texto dramático (Lapeña, 2016: 135).

7.2.7.2. Enumeración

La *enumeración* es un rasgo de oralidad extraído del estudio de Cebrián Alberola (2011) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*) y, como destaca la autora, «está relacionada con el carácter aditivo del texto oral y favorece el ritmo ágil y el tono rápido de la comunicación oral» (Cebrián Alberola, 2011: 608).

Tras realizar una búsqueda de estudios que traten la *enumeración* como un recurso para la mimesis de la oralidad, hemos obtenido pocos resultados y, en parte, contradictorios. Romero (2006) analiza la oralidad presente en la obra de la poeta venezolana Lydda Franco Farías y, entre otros rasgos considerados propios de la oralidad, destaca la *enumeración* de secuencias de oraciones o acciones en un registro conversacional (Romero, 2006: párr. 47). También Ávila Figueroa (2006) en su estudio sobre la oralidad y la escritura en el poemario *Trilce* (1992) del poeta peruano César Vallejo destaca la *enumeración* como un rasgo perteneciente a la oralidad. Ávila Figueroa (2006:298) explica que la acumulación es algo frecuente en la lengua oral y que esta se ve reforzada por el aglutinamiento de palabras y las *enumeraciones*.

Dejando a un lado estos trabajos sobre la oralidad en los textos poéticos, únicamente hemos hallado el estudio de Secchi (2014) sobre el uso de los corpus orales como recursos didácticos para la enseñanza de competencias comunicativas orales mediante textos emitidos por nativos en diferentes contextos. Entre los fenómenos morfosintácticos presentes en los corpus orales, el autor destaca la *enumeración* (Secchi, 2014:244). Aunque el objeto de este estudio no coincide con el de nuestra investigación, ni tiene relación con la traducción, hemos considerado oportuno mencionarlo, dada la escasez de trabajos que incluyen la *enumeración* como un elemento prototípico de la oralidad.

Otro estudio sobre la oralidad, más concretamente sobre la textualización del diálogo conversacional, en el que se trata la *enumeración*, es el de Bustos Tovar (2001), ya mencionado anteriormente. Lo interesante es que este investigador trata la *enumeración*, pero no como un rasgo de oralidad, sino como un elemento prototípico de la escritura. «En algunos casos, ese modelo se impone a lo propiamente coloquial, y entonces aparecen en estilo directo enumeraciones, similitudines, sinonimias, antítesis, paralelismos, acumulaciones descriptivas, etc., rasgos éstos que son casi exclusivos de la escritura» (Bustos Tovar, 2001: 200).

En esta misma línea, Briz (2003) estudia las muestras coloquiales en los textos escritos, en este caso, en cartas familiares. Briz (2003:470) diferencia entre: coloquial oral (p. ej. conversación entre amigos sobre algún tema cotidiano), coloquial escrito (p. ej. carta familiar), formal oral (p. ej. juicio oral) y formal escrito (p. ej. texto legal). Tras esta distinción, el lingüista se centra en los textos escritos que presentan marcas de un registro coloquial, en su caso, las cartas familiares. Entre estas marcas, Briz menciona la *enumeración* sobre la que explica: «la enumeración es el más fiel aliado de la narración» (Briz, 2003:475). Al igual que Bustos Tovar (2001), Briz (2003) incluye la *enumeración* como un recurso típico de los textos escritos. Aunque estos presenten un registro coloquial, se trata de textos escritos distintos a nuestros textos objeto de estudio (textos híbridos, esto es, escritos pensados para ser recitados oralmente). Ya explicamos en la revisión de la bibliografía (cfr. 3.3. *Oralidad y coloquialidad*), que la concepción de que lo oral es coloquial y lo escrito es formal resulta insuficiente para explicar la complejidad del fenómeno (Cierlica, 2016), tal y como muestra Briz (2003).

En el corpus hemos hallado un 0,78 % de *enumeraciones* en el TLO1/SP, un 1,08 % en el TLO2/IT y un 0,42 % en el TLO3/EN. En el caso de los TLO1/SP y TLO3/EN este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %), mientras

que en el TLO2/IT se sitúa, aunque por muy poca diferencia, en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %).

– El campo

En los tres TLO todas las *enumeraciones* halladas se encuentran integradas en el propio texto.

En el TLO1/SP las *enumeraciones* vierten mayoritariamente sobre dos temáticas: el ámbito teatral (9 de 29 totales) (537) y (538) y el ámbito político (6 de 29 totales) (539) y (540); además, en algunos casos, encontramos una combinación de ambos (teatro político) (541) y (542) (2 de 29 totales).

(537)

NATALIA Una para las previas, otra para los programas, otra para las críticas y otra para las fotos. (Sanchís Sinisterra, 2010:26)

(538)

PRISCILA Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco. (Sanchís Sinisterra, 2010:29)

(539)

PRISCILA Porque no va a ser nada fácil, a estas alturas: después de que habló con el alcalde, un par de ministros y no sé quién más... (Sanchís Sinisterra, 2010:61)

(540)

VOZ DE NATALIA Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso. (Sanchís Sinisterra, 2010:71)

(541)

NATALIA En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez... (Sanchís Sinisterra, 2010:53)

(542)

PRISCILA ¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di? (Sanchís Sinisterra, 2010:57)

También en el TLO2/IT, la temática más recurrente a la que hacen referencia las *enumeraciones* es la política (543) y (544). En este caso, hemos detectado 20 *enumeraciones* de temática política de un total de 55.

(543)

GIOVANNI Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...⁵²⁴ (Fo, 2008:29)

(544)

LUIGI È una cosa che riguarda proprio la piattaforma del sindacato, i sacrifici e la mobilità del lavoro. Da domani siamo tutti in cassa integrazione!⁵²⁵ (Fo, 200:61)

En el caso del TLO3/EN hemos detectado 14 *enumeraciones*, de las cuales 9 hacen referencia a la misma temática. Estas 9 *enumeraciones* se emplean en largas intervenciones en las que un personaje describe su vida (545) o las pronuncia alguno de los miembros de la familia (546).

(545)

MAX Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. (To RUTH.) Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam?⁵²⁶ (Pinter, 1966:45)

(546)

LENNY Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great

⁵²⁴ JUAN Pero para remediar las injusticias hay métodos de lucha democráticos... está el parlamento, los partidos... y se reforman las leyes... (Fo, 2011:35)

⁵²⁵ LUIS Una cosa que tiene que ver con la plataforma del sindicato, los sacrificios y la movilidad del trabajo. A partir de mañana vamos todos al paro. (Fo, 2011:81)

⁵²⁶ MAX ¡Bueno! Hace tiempo que no estaba la familia reunida. ¡Si vuestra madre viviera! ¿Eh? ¿Qué te parece, Sam? ¿Qué diría Lessy si viviera? ¿Si estuviera aquí sentada con sus tres hijos! Tres hombretones y una nuera encantadora. La única pena es que no estén aquí los nietos. ¡Cómo los hubiera mimado y acariciado! ¿No es verdad, Sam? ¡Cómo se hubiera divertido con ellos; lo que hubieran jugado y los cuentos que les habría contado! Se habría vuelto loca. A Ruth. Te prevengo que a estos chicos les ha enseñado todo lo que saben. Toda su moral se la enseñó ella. Como te lo digo. Todo el código moral con el que viven lo aprendieron de su madre y tenía el corazón para mantenerlo. ¡Qué gran corazón! ¿Verdad, Sam? Mira, no me gusta andar con rodeos: esa mujer era la espina dorsal de la familia. Yo estaba ocupado las veinticuatro horas del día con la tienda, de aquí para allá, comprando la carne yo hacía mi camino, pero dejaba una mujer en casa con una voluntad de hierro, un corazón de oro y un talento... ¿Verdad, Sam? (Pinter, 1970:90-91)

source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.⁵²⁷ (Pinter, 1966:64)

– El tenor

Tanto en el TLO1/SP (547), como en el TLO2/IT (548), las *enumeraciones*, concretamente las de temática política, se emplean con una función estética (tenor funcional), la cual consiste en ir aumentando la gradación de la *enumeración* poco a poco, hasta llegar a un clímax final. Al alcanzar el grado máximo también podemos observar que estas *enumeraciones* se emplean con el fin de transmitir una opinión ideológica al receptor del texto.

(547)

VOZ DE NATALIA Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso. (Sanchís Sinisterra, 2010:71)

(548)

GIOVANNI Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!⁵²⁸ (Fo, 2008:47)

En lo que respecta al tenor funcional del TLO3/EN, en este texto se emplean principalmente con propósito narrativo: las *enumeraciones* son una herramienta para relatar y describir hechos con mayor agilidad en el texto (549).

⁵²⁷ LENNY Me parece que te has agriado un poco en estos últimos seis años. Te has agriado. Te has reconcentrado. Ya no tienes aquella franqueza. Y es raro, porque yo hubiera creído que en los Estados Unidos de América, quiero decir con ese sol, las grandes praderas, aquellos espacios verdes, en tu posición, enseñando, en el centro de toda aquella vida intelectual, en esos espacios, el remolino social y tanto estímulo, con tus niños y todo eso para divertirse allí en la piscina, con esos grandes autobuses y todo eso, cantidades de agua helada y el confort de esos shorts, y todo en esos espacios donde puedes tomarte un café o una copa a cualquier hora del día o de la noche, yo hubiera creído que te habrías vuelto más franco, en vez de menos. Porque tienes que saber que, para nosotros, eres un modelo, Teddy. Tu familia se mira en ti, chico. Y procura seguir tu ejemplo. Porque para nosotros eres un motivo de orgullo. Por eso nos alegramos tanto cuando te vimos de vuelta, de vuelta a tu hogar. Así es. (Pinter, 1970:114-115)

⁵²⁸ JUAN Ah, porque las que dices tú están bien: el patrón debería pagarnos el bono porque viajamos para él, y también tendría que pagarnos las horas que perdemos en el tren porque no vamos de vacaciones. Según eso, también tendría que pagarnos las horas que dormimos, porque descansamos para él, para estar más frescos al día siguiente en el curro; y tendría que pagarnos también la entrada para el partido porque nos ayuda a descargar la neurosis que produce la cadena de montaje. Y también tendría que pagarle algo a nuestra mujer cuando hacemos el amor, ¡porque así nos regeneramos para él, y rendimos más! (Fo, 2011:63)

(549)

LENNY Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin. I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.⁵²⁹ (Pinter, 1966:64)

Con respecto al tenor interpersonal, en el TLO1/SP las *enumeraciones* de contenido político son pronunciadas tanto por Natalia, como por Priscila. Ninguno de estos dos personajes está por encima del otro, ambas comparten ideología y la expresan de manera abierta.

En el TLO2/IT son los personajes de Giovanni, el Appuntato y Luigi los que emplean las *enumeraciones* de carga política. Giovanni en 7 ocasiones, el Appuntato en 5 y Luigi en 4, con una suma de 15 *enumeraciones* de las 20 totales. Es especialmente interesante la evolución del personaje de Giovanni que inicia el texto mostrándose muy crítico ante la posibilidad de que su esposa robe comida del supermercado, sin embargo, a mitad de la obra es el propio Giovanni (junto a Luigi) el que roba comida de un camión accidentado y al final de la obra se muestra totalmente en contra de la situación político-económica que atraviesa el país. En el caso del Appuntato y Luigi comparten una ideología de izquierdas desde el inicio del texto y es precisamente a lo largo de sus conversaciones con Giovanni cuando este último cambia sus inclinaciones políticas.

En el TLO3/EN Max es el personaje que más emplea las *enumeraciones* para narrar y describir cómo era su vida años antes (545) (7 *enumeraciones* de este tipo son emitidas por Max de las 9 que hay en total). A través de estas breves narraciones, Max nos da a conocer a su familia, casi siempre con un sentido irónico, al recordar viejos

⁵²⁹ LENNY Me parece que te has agriado un poco en estos últimos seis años. Te has agriado. Te has reconcentrado. Ya no tienes aquella franqueza. Y es raro, porque yo hubiera creído que en los Estados Unidos de América, quiero decir con ese sol, las grandes praderas, aquellos espacios verdes, en tu posición, enseñando, en el centro de toda aquella vida intelectual, en esos espacios, el remolino social y tanto estímulo, con tus niños y todo eso para divertirse allí en la piscina, con esos grandes autobuses y todo eso, cantidades de agua helada y el confort de esos shorts, y todo en esos espacios donde puedes tomarte un café o una copa a cualquier hora del día o de la noche, yo hubiera creído que te habrías vuelto más franco, en vez de menos. Porque tienes que saber que, para nosotros, eres un modelo, Teddy. Tu familia se mira en ti, chico. Y procura seguir tu ejemplo. Porque para nosotros eres un motivo de orgullo. Por eso nos alegramos tanto cuando te vimos de vuelta, de vuelta a tu hogar. Así es. (Pinter, 1970:114-115)

tiempos para Ruth. Max y Sam son los personajes que han vivido esta época pasada como adultos (Teddy, Lenny y Joey eran niños pequeños, aunque parecen conservar algunos recuerdos). Max trata de menospreciar a su hermano constantemente haciendo alusión a una posible aventura de Sam con la difunta esposa de Max, Lessy.

– El modo

Las *enumeraciones* detectadas en los TLO se dan principalmente en conversaciones en las que están presentes los distintos interlocutores, aunque hemos hallado algunas en los monólogos del TLO1/SP. Asimismo, hemos observado que se cumplen las principales funciones descritas al inicio del análisis de este rasgo (estética y narrativa). En los TLO1/SP y TLO2/IT se emplean para reforzar la carga política de ambas obras. En el caso del TLO3/EN se emplean para dar agilidad a la narración de sucesos. En ambos casos, las *enumeraciones* se emplean como una imitación del discurso oral, a menudo recurriendo al uso de puntos suspensivos, que tratan de sugerir las pausas que se toma el emisor para pensar (550) y (551), y muchas de ellas incompletas con el fin de sugerir la espontaneidad del discurso oral (552).

(550)

PRISCILA ¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¡Qué horror! (Sanchís Sinisterra, 2010:69)

(551)

ANTONIA Ma come, non esagerare! Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al «primo» che capita!⁵³⁰ (Fo, 2008:35)

(552)

MAX There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...⁵³¹ (Pinter, 1970:71)

En lo que respecta a la relación entre la *enumeración* y el texto dramático, este rasgo guarda relación con la inmediatez (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*) y, por extensión, con la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135). Se trata de un rasgo que pretende dotar al texto de mayor agilidad a la hora de narrar hechos, esto es, exponer ideas o pensamientos del emisor con la mayor rapidez posible, como si fuesen fruto de una reflexión repentina. De esta manera, se favorece la inmediatez del texto dramático puesto que el receptor capta el mensaje a gran velocidad y se mantiene el ritmo ágil que caracteriza este género.

⁵³⁰ ANTONIA ¿Cómo que me paso? Ir contando cosas reservadas, privadas, íntimas, personales, al primero que pasa... (Fo, 2011:44)

⁵³¹ MAX Conque, Joey, contribuye; Sam, contribuye... (Pinter, 1970:125)

7.2.7.3. Hipérbole

La *hipérbole* como rasgo de oralidad lo encontramos en el estudio de Alsina Keith (2010), junto a la *metáfora* y la *comparación*. Sobre estos rasgos la autora explica que «aportan una apariencia de espontaneidad, además de expresividad, al discurso de los personajes» (Alsina Keith, 2010: 6). En el epígrafe dedicado al análisis de la *comparación* (cfr. 7.2.7.1. *Comparación*) ya destacamos algunos estudios que, junto a la *comparación*, incluía la *hipérbole* como rasgo de oralidad.

Es el caso de Hidalgo Navarro (1997), quien incluye la *hipérbole*, junto a la *comparación*, *ironía* y *creación metafórica*, como rasgos característicos de los textos orales y pertenecientes al plano léxico-semántico.

También Ariza (2004) destaca el papel de la *hipérbole* como un elemento de plasmación de la oralidad coloquial en el texto escrito, concretamente en la obra del Arcipreste de Talavera. «Parece haber aquí varios rasgos típicos de la lengua del coloquio, como la hipérbole, las comparaciones, las interrogaciones retóricas, el uso antifrástico del tratamiento “don”, etc.» (Ariza, 2004:105).

Otro estudio citado anteriormente que también incluye la *hipérbole* entre sus rasgos de oralidad es el de Mapelli (2016).

La metáfora, la comparación y la hipérbole son figuras retóricas de pensamiento de gran expresividad, ya que permiten la creatividad del hablante y propician la imaginación del interlocutor (Vigara Tauste, 1992: 179)⁵³². Desde el punto de vista argumentativo, estos tropos se pueden considerar como intensificadores, puesto que refuerzan de forma positiva o negativa una idea del hablante. Se caracterizan por el humor, la intensificación de la cantidad o cualidad y su capacidad explicativa (Briz, 2000: 138)⁵³³ (Mapelli, 2016:14).

De nuevo aparece la *hipérbole* junto a otros rasgos de oralidad de este mismo nivel retórico como son la *comparación* y la *metáfora*. Según Mapelli (2016:14), la *hipérbole* se emplea para dar mayor expresividad al texto favoreciendo la creatividad del hablante y la imaginación del receptor. Como principales características de este fenómeno, esta investigadora incluye el humor, la intensificación y su capacidad explicativa. En concreto, la autora destaca el uso de la *hipérbole* ligado al rasgo *comparación* para producir un efecto humorístico en el texto (Mapelli, 2016:15). Con este mismo fin, la

⁵³² Vigara Tauste, A. M. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial*. Madrid: Gredos

⁵³³ Briz, A. (2000). *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel.

hipérbole también aparece unida al rasgo *enumeración*, entendidas como una gradación ascendente hacia un clímax final, con el objetivo de exagerar el mensaje hasta el extremo y producir un efecto humorístico en el receptor (Mapelli, 2016:15).

Vega Castro (2008) en su estudio sobre el discurso oral en tres obras de la escritora Soad Louis Lakah también se detiene en la *hipérbole* como elemento para la mimesis de la oralidad. Incluye diversos recursos prototípicos del discurso oral que han adoptado los textos escritos que pretenden simular la oralidad.

La pregunta o interrogación como enfatizador, el amontonamiento de palabras, la metáfora, la sinécdoque, la *hipérbole*, la antítesis, la antonomasia, el *hipérbaton* y el sentido de la oportunidad, el cual relaciona con el uso lúdico del lenguaje (cuando se cambia intencionalmente el sentido de una palabra, cuando se usa el doble sentido...) y el símil, por supuesto (Vega Castro, 2008:161).

Entre todos estos recursos, la autora señala que existe «una presencia destacada y recurrente» de la *hipérbole* y la *comparación* sobre el resto de ellos, al menos en los textos objeto de su estudio (Vega Castro, 2008:161).

En nuestro corpus hemos hallado un 0,19 % de *hipérboles* en el TLO1/SP, un 0,27 % en el TLO2/IT y un 0,12 % en el TLO3/EN, ubicándose en las tres obras en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

En los tres TLO hemos hallado una temática común y muy recurrente asociada al empleo de la *hipérbole*: la muerte o el dolor físico.

En el TLO1/SP 3 de las 7 *hipérboles* halladas están relacionadas con la muerte, como vemos en (553) donde se refiere a la posibilidad de ahogarse con las goteras de su habitación o en (554) donde Priscila exagera al decir que Néstor hizo bien en morir porque no habría sabido llevar bien el paso de los años.

También en el TLO2/IT, 11 de 14 *hipérboles* están relacionadas con la muerte o el dolor físico. En (555) Giovanni se enfada ante la posibilidad de que Antonia haya podido robar comida del supermercado y servirla en casa para comer y exagera amenazando con irse de casa, matar a Antonia y divorciarse. En (556) Antonia, en la misma conversación del fragmento (555), se ofende mucho ante la insinuación de su marido de que haya podido robar comida (aunque realmente lo ha hecho) y afirma que preferiría matarlo de hambre.

Finalmente, en el TLO3/EN 2 de las 4 *hipérboles* están relacionadas con esta misma temática. En (557) Max emplea una serie de *hipérboles* para describir su vida familiar,

principalmente haciendo referencia a dolores físicos o enfermedades. Se trata de claras exageraciones, ya que conocemos algunos datos de la vida de Max que no se corresponden con lo afirmado por el propio personaje. En (558) Max le dice a su hijo Teddy que su madre se volvería a morir (*hipérbole*) si supiera que no va a ayudar a mantener a su esposa, a la que pretenden arrebatarle y que trabaje como prostituta en Londres, cuando Teddy vuelva a EE.UU.

(553)

PRISCILA ¿Goteras, aquellos chorros que me caían en la cara cada vez que llovía? Si una vez casi me ahogo... (Sanchís Sinisterra, 2010:19)

(554)

PRISCILA A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morirse: no hubiera sabido envejecer... (Sanchís Sinisterra, 2010:22)

(555)

GIOVANNI No, peggio! Io me ne vado da questa casa... faccio fagotto e non mi vedi piú! Anzi, prima ti ammazzo e poi chiedo il divorzio!⁵³⁴ (Fo, 2008:21)

(556)

ANTONIA (*furente*) Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!⁵³⁵ (Fo, 2008:22)

(557)

MAX It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? (*To RUTH.*) I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!⁵³⁶ (Pinter, 1966:47)

(558)

⁵³⁴ JUAN No, peor, me voy de casa, cojo el petate y no me vuelves a ver. O mejor aún, primero te mato y luego pido el divorcio. (Fo, 2011:25)

⁵³⁵ ANTONIA (*Furiosa*) Oye, si te pones en ese plan, ya te puedes ir marchando... ¡incluso sin divorcio! Cómo te atreves a insinuar que yo... ¡yo, que antes de traer a casa comida robada, soy capaz de matarte de hambre! (Fo, 2011:25)

⁵³⁶ MAX Es que me revuelve la bilis. La bilis, ¿me entiendes? (*A RUTH.*) He trabajado de carnicero mi vida entera, con la cuchilla y la tabla, ¿comprendes? La cuchilla y la tabla. Para mantener con lujo a mi familia. ¡Dos familias! Porque mi madre estaba ida, y mis hermanos eran todos inválidos. Yo tenía que anar dinero para los mejores psiquiatras, ¡y tenía que leer libros! Tenía que estudiar la enfermedad para estar al tanto en cualquier contingencia. Una familia tarada, tres hijos golfantes, una prostituta por mujer, y no me hablas de los dolores del parto, porque los he sufrido, y todavía me duele aquí, en la espalda, cuando toso. Y todo esto con un mariconazo de hermano que no se preocupa ni de llegar a tiempo a su trabajo. ¡El mejor chófer del mundo! Toda la vida sentado al volante haciendo señales preciosas con la mano. ¿Llamas a eso trabajar? Este hombre no sabe de la misa la mitad. (Pinter, 1970:92-93)

MAX What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.⁵³⁷ (Pinter, 1966:71)

– El tenor

En lo que respecta al tenor (funcional), los tres TLO comparten una función humorística. Como explica Mapelli (2016:15), la principal función de estas exageraciones es causar un efecto humorístico en el receptor y esto es algo que sucede en los tres textos de nuestro corpus.

En el TLO1/SP (559) Priscila le explica a Natalia que deben resistir ante el cierre inminente del Teatro y cuando vuelvan a tener éxito todos volverán al teatro, en este caso, «pringando las alfombras de babas».

En el TLO2/IT (556) el efecto humorístico se produce por la *hipérbole* de Antonia.

En el TLO3/EN (560) Lenny le propone a Teddy que reparta algunas tarjetas a sus compañeros de trabajo (profesores universitarios) que vayan a asistir a congresos o conferencias en Londres en las que se indique el número de Ruth para contratar sus servicios como prostituta. Max bromea con la idea de que la clientela puede ser tan abundante que la aerolínea Pan American les haría un descuento en los vuelos.

(559)

PRISCILA Por no hablar de la baba de los arrepentidos, pringando las alfombras... (Sanchís Sinisterra, 2010:68)

(560)

MAX Of course. We're talking in international terms! By the time we've finished Pan-American'll give us a discount.⁵³⁸ (Pinter, 1966:74)

En el TLO1/SP y TLO3/EN todas las *hipérboles* son emitidas por el mismo personaje, Priscila (554) y Max (560), respectivamente. Estos personajes se nos presentan como los más mordaces e irónicos, de ahí su supremacía absoluta en el empleo de este tipo de recurso. En el TLO3/EN resulta curioso que Lenny, personaje con una actitud similar a la de Max (violento y maleducado), no emplea ninguna *hipérbole*. Esto se debe probablemente a que Lenny es un personaje más directo que Max y con menor tendencia a bromear o ironizar.

⁵³⁷ MAX ¿Cómo? ¿No vas a ayudarnos siquiera a mantener a tu propia mujer? Creí que era un hijo mío. Avaro, asqueroso. Tu madre se volvería a morir si te oyera. (Pinter, 1970:124)

⁵³⁸ MAX Naturalmente. Hay que pensar a escala internacional. Antes de nada, la Pan American nos va a hacer un descuento. (Pinter, 1970:129)

En el caso del TLO2/IT las *hipérboles* se dividen a partes iguales entre Antonia y Giovanni, exceptuando 2 hipérboles (una para Margherita y otra para Luigi). No es de extrañar que estos personajes, que además son los protagonistas, empleen este recurso, dado que se trata de figuras bastante sarcásticas y burlonas, tanto con el resto de personajes, como entre ellos mismos (555) y (556).

– El modo

Todas las *hipérboles* encontradas se producen en intercambios comunicativos en los que están presentes todos los interlocutores. No hemos detectado casos de incompreensión o extrañeza ante este recurso. La principal función, como destaca Mapelli (2016:15), es la humorística y suelen aparecer junto a otros recursos como la *ironía*. Podemos considerar este rasgo como un recurso para caracterizar el habla coloquial de algunos personajes, especialmente en el caso de los TLO1/SP y TLO3/EN, en los que Priscila y Max, respectivamente, acaparan la totalidad de *hipérboles*. Del análisis del corpus se confirma lo expuesto por Alsina Keith (2010:6) y Ariza (2004:105): que se trata de un rasgo típico de la lengua del coloquio que aporta espontaneidad y expresividad al discurso de los personajes. Priscila (TLO1/SP), Max (TLO3/EN), Antonia y Giovanni (TLO2/IT) se nos presentan como personajes cercanos, bromistas, extremos y muy expresivos en sus intervenciones.

En lo que respecta a su relación con el texto dramático, la *hipérbole* es un rasgo muy similar a la *comparación* (cfr. 7.2.7.1. *Comparaciones*). Como ya hemos explicado ampliamente, se trata de un rasgo que imita el habla coloquial y que dota de gran expresividad y espontaneidad el discurso de los personajes que lo usan (al igual que sucedía con la *comparación*). A menudo va acompañado de la *ironía* y, a pesar de su fuerza expresiva, en nuestros TLO ha sido poco empleado (índice de frecuencia bajo, inferior al 1 %, en los tres TLO), con porcentajes muy similares a los que observamos para la *comparación*. El efecto humorístico, así como la expresividad con la que dotan al texto, es un mecanismo útil para reclamar la atención del receptor y mantenerle inmerso en la obra, facilitando su comprensión y, en consecuencia, favoreciendo la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). De nuevo nos encontramos ante un rasgo que, debido a su contribución en el mantenimiento de la oralidad y de la inmediatez del texto dramático, también queda relacionado con la representabilidad (cfr.

2.3.6. *Representabilidad*) (Lapeña, 2016: 135), tal y como ya explicamos en la introducción de este capítulo.

7.2.7.4. Metáfora

Al igual que la *comparación* y la *hipérbole*, también la *metáfora* como rasgo de oralidad procede del estudio de Alsina Keith (2010) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*), sobre la que explica que «aportan una apariencia de espontaneidad, además de expresividad, al discurso de los personajes» (Alsina Keith, 2010:6).

Este rasgo también aparece en el estudio de Brumme (2008), la cual incluye la *metáfora* como un recurso de oralidad del nivel léxico, junto a otras figuras retóricas como la *comparación*: «Como en el lenguaje hablado, recrea la vivacidad y la implicación afectiva del hablante mediante comparaciones, metáforas y otras figuras retóricas semejantes» (Brumme, 2008:31).

Mapelli (2016), por su parte, sitúa la *metáfora*, junto a la *hipérbole* y la *comparación*, como rasgos de oralidad del nivel retórico.

La metáfora, la comparación y la hipérbole son figuras retóricas de pensamiento de gran expresividad, ya que permiten la creatividad del hablante y propician la imaginación del interlocutor (Vigara Tauste, 1992: 179)⁵³⁹. Desde el punto de vista argumentativo, estos tropos se pueden considerar como intensificadores, puesto que refuerzan de forma positiva o negativa una idea del hablante. Se caracterizan por el humor, la intensificación de la cantidad o cualidad y su capacidad explicativa (Briz, 2000: 138)⁵⁴⁰ (Mapelli, 2016:14).

El humor, la intensificación y su capacidad explicativa son características que comparten los tres rasgos de oralidad: *comparación*, *hipérbole* y *metáfora*. Como explica Mapelli (2016), estos tres rasgos se emplean para dar expresividad al texto favoreciendo la creatividad del hablante y la imaginación del receptor.

Exclusivamente sobre la *metáfora*, Mapelli (2016:14) observa que en el corpus objeto de su estudio (10 capítulos de las sitcoms *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina*, *Aida* y *Siete vidas*) es habitual el uso de *metáforas icónicas*.

⁵³⁹ Vigara Tauste, A. M. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial*. Madrid: Gredos

⁵⁴⁰ Briz, A. (2000). *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel.

Al lado de las metáforas simbólicas, que son las más convencionales, se usan metáforas icónicas, que el hablante crea *ad hoc* en el contexto comunicativo. En este caso, puede ser necesario un mayor esfuerzo del interlocutor para interpretarla correctamente, aunque ganen en fuerza expresiva. (Mapelli, 2016:14)

Otro de los estudios citados anteriormente (cfr. 7.2.7.3. *Hipérbole*) que incluye la *metáfora*, entre otros muchos elementos, como un recurso prototípico del discurso oral adoptado por los textos escritos (especialmente los literarios) es el de Vega Castro (2008).

La pregunta o interrogación como enfatizador, el amontonamiento de palabras, la metáfora, la sinécdoque, la hipérbole, la antítesis, la antonomasia, el hipérbaton y el sentido de la oportunidad, el cual relaciona con el uso lúdico del lenguaje (cuando se cambia intencionalmente el sentido de una palabra, cuando se usa el doble sentido...) y el símil, por supuesto. (Vega Castro, 2008:161)

En el corpus que aquí nos ocupa hemos detectado un 0,86 % de *metáforas* en el TLO1/SP, un 0,39 % en el TLO2/IT y un 0,60 % en el TLO3/EN, es decir, un índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %) en los tres TLO, igual que ocurre con la *comparación* y la *hipérbole*. Estos rasgos parecen no solo cumplir una función similar en el texto: mimetizar la oralidad coloquial, simular mayor espontaneidad y dotar de mayor expresividad al discurso; sino que su uso también es semejante (ligeramente superior en el caso de las *metáforas*).

– El campo

En el TLO1/SP encontramos un alto índice de *metáforas* convencionales o simbólicas (Mapelli, 2016:14). Es muy recurrente la *metáfora* mediante la que se hace referencia al Teatro del Fantasma y su posible clausura como si fuese un barco que se hunde (561) (8 de 32 *metáforas* totales).

(561)

NATALIA Las ratas, ya se sabe, siempre acaban por abandonar el barco.

PRISCILA Desde luego: cuando notan que el barco se hunde. Como éste.

NATALIA ¿Ya vuelves con tu derrotismo? Este barco no se hunde, entérate.

PRISCILA Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año.

NATALIA ¿Qué dices ahora?

PRISCILA En menos de un año. Y conste que no soy una derrotista, sino una derrotada. Lo mismo que tú.

NATALIA No te salgas por la tangente. ¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir... en menos de un año? (Sanchís Sinisterra, 2010:47)

Además de esta *metáfora*, «el teatro es un barco que se hunde», hemos hallado 15 *metáforas* que remiten a la misma situación: el cierre del teatro del fantasma debido a

los problemas políticos vividos por sus protagonistas (562), (563), (564) y (565), sumando un total de 23 *metáforas* relativas a la misma temática de las 32 totales.

(562)

NATALIA Una guerra perdida no decide una batalla... (Sanchís Sinisterra, 2010:35)

(563)

PRISCILA Hay que sembrar para el futuro, porque el presente lo tenemos negro. (Sanchís Sinisterra, 2010:43)

(564)

NATALIA Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos!» (Sanchís Sinisterra, 2010:48)

(565)

PRISCILA A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera... (Sanchís Sinisterra, 2010:61)

En el TLO2/IT encontramos la política como temática común en 4 de las 18 *metáforas* halladas. En el fragmento (566) Giovanni se queja de que el gobierno, «il cavaliere errante», declara una crisis económica que «schiaccia» (aplasta) a todos pero que milagrosamente se recupera al instante.

En (567) Giovanni continúa con su fuerte crítica al gobierno italiano al que ve más como un «circo» que ejerce sus «trucos» sobre la sociedad.

(566)

GIOVANNI E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante.⁵⁴¹ (Fo, 2008:88)

(567)

GIOVANNI Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...⁵⁴² (Fo, 2008:88)

En el TLO3/EN hemos hallado 5 *metáforas* de las 20 presentes en este texto con una temática común, las prácticas sexuales. En (568) Max emplea la *metáfora* «give her a walk round the park» (darle un paseo por el parque) como *metáfora* para hacer referencia a mantener relaciones sexuales con una posible novia de su hermano Sam.

⁵⁴¹ Fragmento omitido en la traducción.

⁵⁴² Fragmento omitido en la traducción.

En (569) Max emplea la *metáfora* «put her on the game» (ponerla a punto) para referirse a la preparación de Ruth para trabajar como prostituta.

(568)

MAX When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park.⁵⁴³ (Pinter, 1966:15)

(569)

MAX You mean put her on the game?⁵⁴⁴ (Pinter, 1966:72)

– El tenor

En lo que respecta al tenor del TLO1/SP, las *metáforas* de temática política (grupo más numeroso) se emplean con una función conativa. Como ya hemos mencionado en numerosas ocasiones, el TLO1/SP es un texto con una fuerte carga política que trata de adoctrinar al lector o al espectador y hacerle comulgar con sus ideales políticos. Ambos personajes emplean igualmente las *metáforas* de temática política por lo que este rasgo no caracteriza especialmente a ninguna de las dos (564) y (565).

En el TLO2/IT encontramos la misma función conativa que en el TLO1/SP en el caso de las *metáforas* políticas (570). Se trata de captar la atención del receptor y dirigirlo hacia una determinada ideología política. Entre los personajes que mayor uso hacen de este tipo de *metáforas* de temática política destacan Giovanni, Luigi y el Appuntato (como ya vimos en el análisis del rasgo *hipérbole*). Estos tres personajes son los más críticos, especialmente Luigi y el Appuntato, que hacen cambiar de ideales políticos a Giovanni.

También encontramos algunas *metáforas* con una fuerte carga humorística (571) y (572) (6 *metáforas* con finalidad humorística de 20 totales). En (571) Antonia le relata a Margherita su robo de comida en el supermercado y emplea una *metáfora* «ho combattuto una battaglia con me stessa» (he tenido una lucha conmigo misma) para hacer referencia al dilema que se le planteaba, es decir, llevarse la comida sin pagar del supermercado o no. Resulta humorístico ya que desde el inicio Antonia se muestra muy a favor del robo de comida y el receptor no percibe que realmente esa decisión haya supuesto un gran dilema para Antonia.

⁵⁴³ MAX Cuando encuentres una novia que te convenga, Sam, dínoslo; no lo olvides. La haremos una recepción de primera, te lo prometo. La puedes traer a vivir aquí, y puede hacernos felices a todos. La sacaríamos de paseo por turno. (Pinter, 1970:49)

⁵⁴⁴ MAX ¿Quieres decir ponerla al punto? (Pinter, 1970:125)

En (572) Antonia vuelve a casa con Margherita y descubre que su marido, Giovanni, se ha creído la mentira que previamente le había contado para justificar la comida robada (alpiste y cabezas de conejo) con una falsa receta y que la había tratado de ejecutar. Antonia emplea una referencia metafórica para explicar que su marido «se bebe» y «se come» las mentiras, dado que en este caso se trata de una receta de cocina. En italiano «bersi qualcosa» (literalmente, beberse algo) es un verbo pronominal idiomático que significa «creerse algo» y sobre esta estructura se añade el verbo «mangiare».

(570)

ANTONIA Il sangue non lo vedi scorrere, ma c'è, eccome: lo vedi nelle migliaia e migliaia di uomini e donne sbattuti all'aria come stracci.⁵⁴⁵ (Fo, 2008:91)

(571)

ANTONIA Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.⁵⁴⁶ (Fo, 2008:14)

(572)

ANTONIA Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!⁵⁴⁷ (Fo, 2008:54)

Antonia es el personaje que más *metáforas* humorísticas emplea, especialmente para mofarse de su marido. Se nos presenta como una mujer muy astuta y espabilada, aunque un poco manipuladora, que trata de controlar al resto de personajes (Margherita, Giovanni y Brigadiere, principalmente) para que actúen según su voluntad. A pesar de estos aspectos negativos, el receptor del texto siente cierta simpatía hacia Antonia debido a su sentido del humor (*metáforas* e hipérboles humorísticas) y a que sus mentiras y manipulaciones derivan de una causa noble (los problemas económicos que atraviesa su familia), lo que hace que el receptor empatice con ella.

Con respecto al tenor del TLO3/EN, hallamos dos funciones principales. Por un lado, las *metáforas* irónicas que hacen referencia a prácticas sexuales, como las que hemos expuesto en el apartado dedicado al campo, que tratan de generar cierta tensión

⁵⁴⁵ Fragmento omitido en la traducción

⁵⁴⁶ ANTONIA ¡Sí! Entonces me lo pensé... sostuve una lucha conmigo misma, una lucha tremenda y luego... volví a hacer la compra entera, gritando: “¡Si no hay paga nadie paga!” (Fo, 2011:14)

⁵⁴⁷ ANTONIA ¡Ese subnormal de Juan se ha hecho de verdad una sopa con el alpiste y las cabezas de conejo! Mira cómo flota...

(...)

ANTONIA Me mira con unos ojos... ¡Es que no puedes contarle una trola que él se la traga enseguida! ¡O mejor, se la come! (Fo, 2011:71)

entre los personajes (568). Max es el principal emisor de este tipo de *metáforas*, junto a Lenny. Como ya hemos explicado anteriormente, son personajes que tratan de provocar y molestar al resto de miembros de la familia. Esta tensa relación se da especialmente de Max hacia su hermano Sam y de Lenny hacia su hermano Teddy.

Por otro lado, también encontramos *metáforas* con finalidad expresiva en fragmentos en los que se narran hechos pasados (573). En (573) Max está describiendo a su esposa, Lessy, y emplea tres *metáforas* para dar mayor expresividad a este discurso «the backbone to this family» (la columna vertebral de la familia), «a will of iron» (una voluntad de hierro) y «a heart of gold» (un corazón de oro). En este fragmento todas estas *metáforas* están empleadas con un claro sentido irónico, al menos así lo perciben el resto de miembros de la familia, excepto Ruth, que no conoce a Max, ni a la difunta Lessy, y no es consciente de las hostilidades familiares. Max es el principal emisor de este tipo de *metáforas* ya que es el personaje de mayor edad y, a menudo, hace referencia a su vida cuando era joven y su esposa, Lessy, aún vivía.

(573)

Max Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? Pause. What a mind.⁵⁴⁸ (Pinter, 1966:45)

– El modo

El uso de este rasgo en nuestros TLO se produce en conversaciones orales en las que están presentes los participantes y en ninguna de ellas hemos detectado casos de falta de entendimiento o extrañeza por parte del receptor. Las *metáforas* detectadas en nuestro

⁵⁴⁸ MAX ¡Bueno! Hace tiempo que no estaba la familia reunida. ¡Si vuestra madre viviera! ¿Eh? ¿Qué te parece, Sam? ¿Qué diría Lessy si viviera? ¡Si estuviera aquí sentada con sus tres hijos! Tres hombretones y una nuera encantadora. La única pena es que no estén aquí los nietos. ¡Cómo los hubiera mimado y acariciado! ¿No es verdad, Sam? ¡Cómo se hubiera divertido con ellos; lo que hubieran jugado y los cuentos que les habría contado! Se habría vuelto loca. A Ruth. Te prevengo que a estos chicos les ha enseñado todo lo que saben. Toda su moral se la enseñó ella. Como te lo digo. Todo el código moral con el que viven lo aprendieron de su madre y tenía el corazón para mantenerlo. ¡Qué gran corazón! ¿Verdad, Sam? Mira, no me gusta andar con rodeos: esa mujer era la espina dorsal de la familia. Yo estaba ocupado las veinticuatro horas del día con la tienda, de aquí para allá, comprando la carne yo hacía mi camino, pero dejaba una mujer en casa con una voluntad de hierro, un corazón de oro y un talento... ¿Verdad, Sam? (Pinter, 1970:90-91)

corpus se corresponden en gran medida con las funciones de otros rasgos de este mismo nivel como la *comparación* y la *hipérbole*. Se trata de rasgos que imitan el discurso oral en un registro coloquial. Las principales funciones de las *metáforas* en nuestros TLO son el adoctrinamiento (función conativa), especialmente en los TLO1/SP y TLO2/IT, causar un efecto irónico-humorístico (TLO2/IT y TLO3/EN) (Mapelli, 2016: 14) y añadir expresividad en los fragmentos monológicos o en intervenciones largas en las que un personaje narra una anécdota (TLO3/EN) (Alsina Keith, 2010: 6; Brumme, 2008: 31).

También en lo que respecta a su relación con el texto dramático, la *metáfora* funciona de una forma similar a la *hipérbole* y a la *comparación* (cfr. 7.2.7.1. *Comparación* y 7.2.7.3. *Hipérbole*). Como ya hemos puesto de manifiesto, es un rasgo que evoca el lenguaje hablado y «como en el lenguaje hablado, recrea la vivacidad y la implicación afectiva del hablante» (Brumme, 2008: 31). A pesar de añadir expresividad a los textos, en el corpus presenta un índice de frecuencia bajo, inferior al 1 %, en los tres TLO, con porcentajes muy similares a los que observamos en la *comparación* y en la *hipérbole*. En los TLO2/IT y TLO3/EN hemos podido comprobar que el efecto humorístico, a menudo logrado a través de la *ironía*, así como la expresividad con la que dotan al texto, capta la atención del receptor, lo que mejora en su comprensión del texto y, en consecuencia, favorecen la inmediatez del texto dramático (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Al igual que sucede en los rasgos previos de este nivel, también en el caso de la *metáfora* vinculamos ese rasgo a la representabilidad del texto dramático (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) dada su relación con la oralidad y la inmediatez (Lapeña, 2016: 135).

7.2.7.5. Paralelismo

El último rasgo del nivel retórico es el *paralelismo*, que procede del estudio de Cebrián Alberola (2011). Esta autora combina «paralelismos, simetrías y repeticiones» (Cebrián Alberola 2011: 608); en nuestra tesis doctoral la *repetición* está incluida en el rasgo del nivel léxico-semántico denominado *repetición léxica y de estructuras*. En el caso de la *simetría*, la consideramos incluida en el presente rasgo. Cebrián Alberola

(2011: 608) explica sobre este rasgo «al tiempo que crean la estructura rítmica y vertical que cohesiona el texto dramático, favorecen los procesos de comunicación oral y la memorización del texto». Es innegable que la principal función del *paralelismo* es dotar de cierto ritmo al texto dramático, lo que mejora la emisión y comprensión del texto.

Hemos hallado numerosos estudios que tratan el *paralelismo* como un rasgo recurrente en la poesía oral (Vergara, 2001⁵⁴⁹; Martínez Fernández, 1995⁵⁵⁰; etc.), así como en otros muchos estudios sobre la tradición oral de las lenguas indígenas americanas (Monod Becquelin & Becquey, 2008; Martínez & Martínez, 2013; Vapnarsky, 2008, etc.). No nos parece oportuno ahondar en estos trabajos, ya que distan mucho de nuestro campo de investigación, aunque los hemos mencionado dado que consideramos relevante el hecho de que nos muestren el *paralelismo* como un elemento ligado a la dimensión oral, ya sea en un determinado género literario (lírico) o a en ciertas lenguas (lenguas andinas).

En lo que se refiere a la oralidad fingida y, concretamente, en textos dramáticos no hemos hallado más estudios, excepto Cebrián Alberola (2011), que traten el *paralelismo* como un elemento evocador de la oralidad. De hecho, Bustos Tovar (2001), que ya se ha empleado en esta tesis doctoral en el análisis de rasgos previos, incluso en rasgos de este mismo nivel retórico (cfr. 7.2.7.2. *Enumeración*), en su estudio sobre la textualización del diálogo conversacional incluye el *paralelismo* como un rasgo prototípico de la escritura y no de la oralidad. «En algunos casos, ese modelo se impone a lo propiamente coloquial, y entonces aparecen en estilo directo enumeraciones, similicadencias, sinonimias, antítesis, paralelismos, acumulaciones descriptivas, etc., rasgos éstos que son casi exclusivos de la escritura» (Bustos Tovar, 2001: 200). Bustos Tovar (2001:200) afirma que los elementos evocadores de la oralidad se dan principalmente a nivel léxico y sintáctico, «pero el discurso se construye de acuerdo con un modelo organizativo cuidadosamente planificado», por lo que se dan recursos propios de la escritura, entre los que se encuentran el *paralelismo*.

Sin embargo, en el trabajo de Trapero y Pombo (1997) sobre los problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales, el *paralelismo* se trata desde una perspectiva completamente distinta a la de Bustos Tovar (2001). Trapero y Pombo (1997:19) explican que los relatos orales mantienen como principal característica la

⁵⁴⁹ Vergara, G. (2001). El sentido de la metáfora en los refranes y otros textos líricos orales de Coahuayana. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 7(13), pp. 97-106.

⁵⁵⁰ Martínez Fernández, J. E. (1995). Oralidad y escritura: poesía oral y poesía escrita. *Estudios Humanísticos. Filología*, (17), pp. 229-244.

«*linealidad* del signo lingüístico», rasgo prototípico de cualquiera comunicación oral, lo que implica una comprensión del mensaje de manera gradual por parte del receptor. Esta recepción paulatina facilita la grabación del mensaje en su memoria y es precisamente a raíz de esta misma función mnemónica que destaca el «ritmo» de la narración. Trapero y Pombo (1997:19) afirman que el ritmo es un recurso que ayuda a la recepción, comprensión y memorización del mensaje; y como mecanismo para mantener dicho ritmo destaca el uso del *paralelismo*. Por tanto, para Trapero y Pombo (1997:19) el *paralelismo* está concebido como un elemento que plasma el ritmo característico de los relatos orales en el texto escrito y que facilita la tarea del receptor.

El *paralelismo* representa el rasgo de oralidad más empleado del nivel retórico en nuestro corpus. En el TLO1/SP hemos recopilado un 1,75 % de *paralelismos*, en el TLO2/IT un 0,61 % y en el TLO3/EN un 1,26%. Teniendo en cuenta estos resultados, este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %) en el caso del TLO2/IT. Sin embargo, en los TLO1/SP y TLO3/EN este rasgo se incluye en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), aunque por un margen bastante escaso.

– El campo

Entre los *paralelismos* hallados en los TLO encontramos que en los tres textos existen *paralelismos* breves, es decir, la parte que se repite es una sola palabra, y *paralelismos* más extensos, la parte que se repite es una estructura formada por más de una palabra.

Los *paralelismos* breves son los más empleados. Las palabras más repetidas suelen ser las conjunciones o el sujeto de la oración.

En el TLO1/SP (574) este tipo de *paralelismo* suele darse mediante la repetición de la conjunción copulativa «y», dando lugar a otra figura retórica (polisíndeton).

En el TLO2/IT (575) es más usual la repetición de la conjunción disyuntiva «o».

En el TLO3/EN (576) hemos encontrado algún caso en el que es la conjunción la que se repite en el *paralelismo* (p. ej. «because»). Sin embargo, es mucho más habitual la repetición del sujeto de la oración.

(574)

NATALIA ¿Y el amor de Néstor? ¿Y su lucha, que fue también la nuestra? ¿Y este teatro, por el que dio la vida? (Sanchís Sinisterra, 2010:34)

(575)

APPUNTATO E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!⁵⁵¹ (Fo, 2008:29)

(576)

TEDDY She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.⁵⁵² (Pinter, 1966:50)

En el caso de los *paralelismos* más extensos (repetición de estructuras), estos son menos habituales que los *paralelismos* de una sola palabra.

En el caso del TLO1/SP (577) Priscila repite la misma estructura iniciada por Natalia en la oración anterior, cambiando únicamente el sujeto.

En el TLO2/IT (578) Antonia recita una falsa profecía al Brigadiere para hacerle creer una inventada tradición sobre Santa Eulalia. Antonia repite en dos ocasiones el mismo verso y en otras dos el inicio del verso siguiente.

En el TLO3/EN (579) repite el inicio y el final de la misma oración en dos ocasiones cambiando únicamente los adjetivos con los que se refiere a la mujer de su hijo, Ruth, antes de saber que se trata de su nuera.

(577)

NATALIA Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta.

PRISCILA Yo, lo que quiero, es que pongas los pies en tierra. (Sanchís Sinisterra, 2010:49)

(578)

ANTONIA Santa Eulalia dal pancione, a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e cosí sia!⁵⁵³ (Fo, 2008:66)

(579)

MAX We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.⁵⁵⁴ (Pinter, 1966:41)

⁵⁵¹ Mi padre se apretó el cinturón años y años para que yo estudiara, ¿y al final qué? O emigrante, o barrendero, o policía. “¡Ven a la policía y verás mundo!” y claro que he visto mundo, un mundo de bastardos, de espabilados y de explotados. (Fo, 2011:35)

⁵⁵² Teddy Me agrada mucho allí. Es una mujer y una madre estupenda y muy popular. Tiene infinidad de amigos. Se pasa muy bien en la Universidad..., una gran vida. Tenemos una casa preciosa... Tenemos todo..., todo lo que queremos. Vemos a gente muy interesante. (Pinter, 1970:97)

⁵⁵³ Antonia Santa Eulalia del tripón a quien no crea en el milagro arrójale maldición a quien no crea en el oráculo dale dolencia malvada noche y niebla en la mirada Santa Eulalia Santa buena dale un golpe y así sea. (Fo, 2011:89)

⁵⁵⁴ MAX Hemos tenido a una tía zorra toda la noche en mi casa. Hemos tenido a una prostituta toda la noche en mi casa. (Pinter, 1970:84)

– El tenor

En los TLO hemos detectado dos funciones principales para los *paralelismos*.

Por un lado, encontramos *paralelismos* en los que el emisor emplea este recurso con el objetivo de dotar de mayor ritmo su intervención. El uso de un ritmo marcado en una intervención llama la atención del receptor, lo que implica que este último esté más implicado en la conversación.

En el TLO1/SP (580) Natalia llama la atención de Priscila llamándola por su propio nombre y, además, mediante el uso reiterado de la estructura apelativa «te das cuenta».

En el TLO2/IT (581) Antonia trata de reclamar la atención de Margherita y hacerla sentir mal cuando esta última decide irse a su casa al ver que Antonia ha agredido al Brigadiere y que parece estar muerto.

En el TLO3/EN (582) Lenny también trata de llamar la atención de su padre, Max, que propone en la intervención previa que Ruth se quede a vivir con ellos en Londres. Lenny apela a la atención de su padre mediante el uso de un *paralelismo* en el que repite el inicio de la oración «it'll be an extra...», además de dirigirle una pregunta directa, al igual que sucedía en el TLO1/SP (684), «you realize that?»

(580)

NATALIA ¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica? (Sanchís Sinisterra, 2010:54)

(581)

ANTONIA Bella amica sei: mi pianti qua, così! Bella solidarietà!⁵⁵⁵ (Fo, 2008:70)

(582)

LENNY I asked you where the money's going to come from. It'll be an extra mouth to feed. It'll be an extra body to clothe. You realize that?⁵⁵⁶ (Pinter, 1966:70)

Por otro lado, encontramos *paralelismos* en los que uno de los interlocutores repite parte de la intervención previa de otro interlocutor, dando lugar a un *paralelismo*.

En el TLO1/SP son muy habituales y su función principal es rebatir la intervención repetida. En (583) Priscila se muestra muy cortante con Natalia y retoma su última intervención para negar lo que Natalia trataba de explicarle y cambiar radicalmente de tema.

⁵⁵⁵ ANTONIA Qué buena amiga eres: ¡me dejas aquí plantada, vaya solidaridad! (Fo, 2011:95)

⁵⁵⁶ LENNY Te pregunto de dónde va a salir el dinero. Es otra boca que alimentar y un cuerpo que vestir. ¿Has pensado en eso? (Pinter, 1970:123)

En los TLO2/IT (584) y TLO3/EN (585) se producen este tipo de *paralelismos*, pero no con intención de rebatir la intervención previa, sino con la de mantener la atención del receptor en la conversación. En (584) Giovanni repite el inicio de la intervención previa de su esposa «eh, sí» para darle la razón y mantenerla implicada en la conversación. En (585) Teddy repite en dos ocasiones consecutivas las preguntas de su padre, Max, en sus respuestas. Además, en estas intervenciones ambos tratan de mantener la atención del otro dirigiéndose directamente el uno al otro empleando «son» y «dad».

(583)

NATALIA Aquí hay síntomas de...

PRISCILA Aquí no hay síntomas de nada. Lo que pasa es que quiero salir, y por eso... (Sanchís Sinisterra, 2010:32)

(584)

ANTONIA Eh sí, dico, come gli scalmanati della tua fabbrica, che non hanno pagato la mensa.

GIOVANNI Eh sí, anche loro! E hanno anche malmenato il direttore.⁵⁵⁷ (Fo, 2008:21)

(585)

MAX Well, how you been keeping, son?

TEDDY I've been keeping very well, Dad.

MAX It's nice to have you with us, son.

TEDDY It's nice to be back, Dad.⁵⁵⁸ (Pinter, 1966:48)

– El modo

En lo que respecta al modo, este rasgo se emplea mayoritariamente en intercambios comunicativos en los que están presentes varios interlocutores. En el TLO1/SP se emplea en algunos de los monólogos en los que los personajes principales se dirigen al difunto Néstor como si este estuviera presente en ese momento. Como es lógico, en este caso no existe un receptor interno en la obra, aunque existe un receptor que es el lector o espectador del texto dramático o teatral, respectivamente. Como ya nos adelantaban Cebrián Alberola (2011:608) y Trapero & Pombo (1997:19) al inicio del análisis de este rasgo, los *paralelismos* se emplean fundamentalmente para dotar de ritmo al texto, ritmo que mejora la atención del receptor y facilita su comprensión.

⁵⁵⁷ ANTONIA Sí, como los energúmenos de tu fábrica, que no pagaron la comida.

JUAN Pues sí, también ellas. Además, por lo visto maltrataron al encargado. (Fo, 2011:24)

⁵⁵⁸ MAX Bueno. ¿Cómo te ha ido, hijo?

TEDDY Me ha ido muy bien, padre.

MAX Me alegro de tenerte aquí, hijo.

TEDDY Me alegro de estar de vuelta, padre. (Pinter, 1970:94)

En lo que respecta a la relación entre el *paralelismo* y el texto dramático, este rasgo de oralidad guarda relación con tres de las características del texto dramático, además de la propia oralidad. Al igual que sucede con otros rasgos en los que la entonación representa un elemento clave (p. ej. *interjección*), el ritmo presente en el *paralelismo* afecta a la multidimensionalidad del texto dramático (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*). Entre los sistemas de códigos que intervienen en el texto dramático y el texto teatral (Elam 1980) encontramos los códigos fonológicos y retóricos, en los que el ritmo se incluye como un factor clave. Un ritmo adecuado facilita la tarea del actor a la hora de memorizar y recitar el texto, además de favorecer la captación de la atención del receptor y ayudarle en la comprensión. Esta simplificación en la decodificación del mensaje tiene como consecuencia una mayor fluidez en el intercambio comunicativo y, por tanto, favorece la inmediatez del texto dramático/teatral (cfr. 2.3.2. *Inmediatez*). Finalmente, dada su vinculación con la oralidad y la inmediatez del texto dramático, también el presente rasgo de oralidad queda vinculado a la representabilidad (cfr. 2.3.6. *Representabilidad*) según lo expuesto en la introducción de este mismo capítulo por Lapeña (2016: 135).

7.2.8. Nivel ortotipográfico

El último nivel que vamos a analizar es el ortotipográfico. Este nivel está compuesto por dos rasgos de oralidad: acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación) y manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc. Aunque en el primer rasgo se incluyen los signos de puntuación, nos hemos centrado en los de admiración e interrogación, ya que el más habitual son los puntos suspensivos y este está contenido en el segundo rasgo.

7.2.8.1. Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)

El rasgo *acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)* procede del estudio de Vleja (2010) (cfr. 4.1 Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comics y canciones). Vleja (2010:35-36) explica que este rasgo se emplea para reproducir con mayor exactitud la entonación que el emisor le da al mensaje.

Hemos detectado numerosos estudios recientes sobre el uso de los signos de puntuación y, sobre todo, de admiración e interrogación empleados en mensajería instantánea y redes sociales (Bucio García, 2017; Torrado Cespón, 2015; Pérez Gatelu & Zulaika Ijurko, 2014; etc.) como recursos para recrear el habla coloquial. Estos tres estudios coinciden en que en la mensajería instantánea, así como en las redes sociales en general, se ha perdido el *signo de admiración e interrogación* al inicio de la oración y se ha compensado con la acumulación de hasta 4 o 5 signos en la parte final, que pretenden intensificar la carga expresiva del mensaje. Además, Pérez Gatelu & Zulaika Ijurko (2014:10) añaden que estos *signos de admiración e interrogación* se emplean «para reflejar el estado de emoción, las impresiones..., la información paralingüística del hablante».

Además de estos estudios, hemos hallado otros que también reparan en los *signos de admiración e interrogación* como elementos evocadores de la oralidad en el texto escrito. Este es el caso de Mancera Rueda (2008), investigación que ya hemos empleado en el análisis de otros rasgos, sobre la oralidad y la coloquialidad reflejada en la prensa escrita española.

Ahora bien, a pesar del intento del redactor de reproducir fielmente los modos de producción de los enunciados de la lengua hablada, no cabe en la escritura una explotación de la prosodia equiparable a la de la conversación auténtica contextualizada. Dada la escasez de recursos orientadores con los que cuenta la escritura (signos de exclamación e interrogación, comillas, puntos suspensivos y poco más), la restauración de los elementos prosódicos y del contorno entonativo que, según los investigadores del Grupo GARS, en la conversación prototípica pueden llegar a soportar el 90% del sentido, en las columnas queda enteramente en manos del lector. Este debe ser capaz de revivir la entonación adecuada y de representarse la gesticulación oportuna (Mancera Rueda, 2008:477).

Mancera Rueda (2008:477) considera los *signos de admiración e interrogación*, junto a las comillas y puntos suspensivos, como los principales recursos escritos que pueden reproducir los rasgos prosódicos de la lengua hablada, aunque destaca que resulta una tarea prácticamente inviable reproducir completamente los rasgos prosódicos de la lengua hablada en el texto escrito, por lo que el lector/receptor debe tener la capacidad de interpretar la entonación adecuada.

Finalmente, cabe mencionar el estudio de García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos (2011) sobre los rasgos de la oralidad presentes en una selección de obras del dramaturgo chileno Juan Radrigán (*El loco y la triste*, 2005; *Islas de porfiado amor*, 1994 y *El encuentramiento*, 1996), entre los cuales se incluyen las estrategias fónicas. A este respecto, los autores afirman que «se debe destacar el importante papel que cumple la entonación como un recurso de organización y estructuración del discurso» (García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos, 2011:22). Entre las estrategias fónicas distinguen, a su vez, entre la entonación y la pausa, por un lado, y los alargamientos fónicos, por otro. De nuevo se produce una distinción más en el epígrafe dedicado a la entonación y la pausa entre: puntos suspensivos, silencios y signos de intensificación (en lo que se incluyen los *signos de admiración e interrogación*).

Signos de intensificación: entre los signos de intensificación, podemos nombrar los de interrogación y exclamación, los cuales tienen como finalidad entregar un matiz distinto a la conversación, es decir, tratan de resaltar y dar a conocer la entonación distinta al momento de preguntar o exclamar (García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos, 2011:23).

Estas investigadoras coinciden en la principal función de estos signos con lo expuesto en los estudios previos, esto es, intensificar el mensaje y transmitir una determinada entonación al receptor.

En el corpus hemos detectado un porcentaje de *acumulación de signos de admiración e interrogación* de 1,81 % para el TLO1/SP, de 2,15 % para el TLO2/IT y de 0,72 % para el TLO3/EN. En el caso de los TLO1/SP y TLO2/IT este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), aunque con valores relativamente bajos. En el caso del TLO3/EN, este rasgo se sitúa en el grupo de índice de frecuencia bajo (inferior al 1 %).

– El campo

En los TLO1/SP (586) y TLO3/EN (587) es habitual la concatenación de distintas intervenciones, todas ellas con *signos de admiración e interrogación*. Mientras que en el TLO2/IT, además de la concatenación de intervenciones con *signos de admiración e interrogación* (588), es muy habitual el empleo varios *signos de admiración e interrogación* en una única intervención, con un máximo de hasta tres *signos de admiración* seguidos (589). Esto es algo exclusivo del TLO2/IT que sucede en los TLO1/SP y TLO3/EN.

(586)

NATALIA ¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho! (Sanchís Sinisterra, 2010:71)

(587)

MAX Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!⁵⁵⁹ (Pinter, 1966:73)

(588)

GIOVANNI Come gli secca? Ma sei scema? Gli secca di dire che sua moglie aspetta un figlio?! È una vergogna?⁵⁶⁰ (Fo, 2008:18)

(589)

GIOVANNI Sí che lo so... lo so!!!⁵⁶¹ (Fo, 2008:87)

– El tenor

Los *signos de admiración e interrogación* hacen variar la entonación del texto y lo dotan de mayor expresividad. Entre sus principales funciones encontramos:

- Transmitir distintas actitudes del emisor. Estas se ven reflejadas en los cambios de entonación representados mediante los *signos de admiración e interrogación*. Entre las principales actitudes detectadas en los TLO encontramos:

- Sorpresa o alegría

En el TLO1/SP (590) Natalia aparece inesperadamente para interrumpir el monólogo de Priscila y esta última se asusta. Para expresar su sobresalto emplea dos oraciones seguidas con *signos de admiración*.

En el TLO2/IT (591) Giovanni se sorprende mucho al descubrir que Margherita se vendaba el abdomen para ocultar un supuesto embarazo. Este personaje emplea una pregunta retórica con un *signo de interrogación y de admiración* para expresar de forma enfática su incredulidad y asombro ante tal descubrimiento.

En el TLO3/EN (592) Max se sorprende ante la negativa de su hijo Teddy a aportar dinero para mantener a su esposa Ruth con el resto de su familia en Londres mientras Teddy regresa a EE.UU. Max emplea dos oraciones interrogativas seguidas para mostrar su sorpresa.

⁵⁵⁹ MAX ¿Jugando durante dos horas? ¡Me río yo del juegucito! (Pinter, 1970:127)

⁵⁶⁰ JUAN ¿Qué dices, estás tonta? ¿No le apetece contar que su mujer está embarazada? ¿Acaso es una vergüenza? (Fo, 2011:19)

⁵⁶¹ Fragmento omitido en la traducción.

(590)
PRISCILA ¡Ay! ¡Qué susto me has...! (Sanchís Sinisterra, 2010:63)

(591)
GIOVANNI Si fasciava?!⁵⁶² (Fo, 2008:19)

(592)
MAX What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.⁵⁶³ (Pinter, 1966:71)

○ Duda

En el TLO1/SP (593) Natalia le pregunta Priscila qué le ha sucedido tras desplomarse empleando varias preguntas seguidas.

En el TLO2/IT (594) Margherita se sorprende y también duda sobre que en los supermercados se vendan cabezas de conejo congeladas. Margherita emplea varias preguntas seguidas, acompañadas también de *signos de exclamación*, para resolver sus dudas al respecto.

En el TLO3/EN (595) Ruth le pregunta a Teddy si debería despertar a su familia cuando llegan a Londres para visitarles. Ruth, al igual que los personajes de los TLO1/SP y TLO2/IT, también emplea varias preguntas seguidas para plantear esta duda a su marido, Teddy.

(593)
NATALIA ¿Qué te ha pasado? ¿Un desmayo, o algo así? ¿Qué tienes ahí? (Sanchís Sinisterra, 2010:72)

(594)
MARGHERITA Ma cosa dici? Testa di coniglio?! Surgelano le teste di coniglio?!⁵⁶⁴ (Fo, 2008:16)

(595)
RUTH Shouldn't you wake someone up? Tell them you're here?⁵⁶⁵ (Pinter, 1966:20)

○ Ironía

En el TLO1/SP (596) Priscila emplea una *pregunta retórica* para cuestionar e ironizar la intervención previa de Natalia en la que afirma que Néstor era adivino. Para dar mayor intensidad a esta ironía, Priscila añade la *interjección* «ja» entre *signos de admiración*.

⁵⁶² JUAN ¿Se vendaba? (Fo, 2011:21)

⁵⁶³ MAX ¿Cómo? ¿No vas a ayudarnos siquiera a mantener a tu propia mujer? Creí que era un hijo mío. Avaro, asqueroso. Tu madre se volvería a morir si te oyera. (Pinter, 1970:124)

⁵⁶⁴ MARGARITA ¿Qué dices? ¿Congelan cabezas de conejo? (Fo, 2011:16)

⁵⁶⁵ RUTH Quizá debieras despertar a alguien y decirles que has llegado. (Pinter, 1970:56)

En el TLO2/IT (597) Antonia revela a su marido que lleva varios meses sin pagar la hipoteca, la luz y el gas. Cuando Giovanni se enfada con ella, Antonia se defiende empleando una ironía. Para esta ironía Antonia emplea una *pregunta retórica* seguida de varias oraciones con *signos de admiración*, la última de ellas con tres signos seguidos. Mediante este abuso de los *signos de admiración e interrogación*, este personaje consigue dar una gran intensidad a su intervención.

En el TLO3/EN (598) Max emplea varias *preguntas retóricas* para tratar de molestar a su hermano, que acaba de decirles que en su trabajo (chófer privado) lo consideran el mejor trabajador. A través de estas preguntas podemos entender que se produce un cambio en la entonación que deja patente la ironía de Max.

(596)

PRISCILA ¿Adivino, Néstor? ¡Ja! (Sanchís Sinisterra, 2010:77)

(597)

ANTONIA E di chi è la colpa? Naturalmente sono io che non ho saputo gestire il prestito! Che non ho previsto che le rate sarebbero aumentate, che le banche si sarebbero comportate come strozzini!!!⁵⁶⁶ (Fo, 2008:86)

(598)

MAX It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. *Pause*. Isn't it? A man like you?⁵⁶⁷ (Pinter, 1966:14)

o Rechazo

En el TLO1/SP (599) Natalia se enfada muchísimo cuando Priscila le cuenta que van a construir un nuevo parking donde se encuentra ubicado el Teatro del Fantasma. Natalia emplea dos oraciones exclamativas para manifestar su rechazo ante esta noticia.

En el TLO2/IT (600) Giovanni también niega la acusación de su esposa de haber pedido otro préstamo al banco si hubiera sabido la situación económica en la que se encuentran. Giovanni también emplea dos oraciones exclamativas, la última de ellas con tres *signos de admiración* seguidos.

⁵⁶⁶ ANTONIA ¿Y quién tiene la culpa? Por supuesto yo, que no he sabido gestionar el préstamo. ¡Que no he previsto que los intereses subirían, que los bancos se portarían como usureros! (Fo, 2011:119)

⁵⁶⁷ MAX Es raro que no te hayas casado. Un hombre de tus cualidades. (Pinter, 1970:47)

En el TLO3/EN (601) Teddy interrumpe a su padre, Max, que está acusando a Ruth de ser una prostituta. Teddy le detiene y niega su acusación para explicarle que realmente es su esposa. Este personaje emplea una oración exclamativa y una pregunta retórica para interponerse a su padre y poder explicarle la realidad.

(599)

NATALIA ¡No! ¡No pasarán! (Sanchís Sinisterra, 2010:48)

(600)

GIOVANNI No!... Avrei fatto una rapina piuttosto!!!⁵⁶⁸ (Fo, 2008:86)

(601)

TEDDY Stop it! What are you talking about?⁵⁶⁹ (Pinter, 1966:42)

○ Alivio

En el TLO1/SP (602) Priscila, desde fuera del escenario a oscuras, consigue encender la luz y emplea dos oraciones exclamativas para mostrar su alivio.

En el TLO2/IT (603) Luigi consigue encontrarse con su esposa, Margherita, después de casi toda la obra. Luigi está muy preocupado por ella y emplea una oración exclamativa, seguida de varias preguntas para interesarse por su estado de salud.

En el TLO3/EN no hemos hallado intervenciones en las que se emplee este rasgo con este valor.

(602)

VOZ DE PRISCILA ¡Por fin! ¡Y la luz se hizo! (Sanchís Sinisterra, 2010:11)

(603)

LUIGI Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?⁵⁷⁰ (Fo, 2008:77)

○ Súplica

En el TLO1/SP (604) Priscila interrumpe a Natalia y le pide que no le reproche más haberse comprado un bolso nuevo. Priscila emplea varias oraciones exclamativas para tratar de detener las acusaciones de Natalia.

⁵⁶⁸ JUAN ¡No... antes habría cometido un atraco! (Fo, 2011:119)

⁵⁶⁹ TEDDY Pero, ¿qué dices? ¿De qué hablas? (Pinter, 1970:84)

⁵⁷⁰ LUIS Margarita, cariño, por fin, ¿cómo te encuentras? ¿A ver? ¿No tienes tripa? ¿Y el niño, dónde está el niño? ¿Cómo está? ¿Lo has perdido? (Fo, 2011:104)

En el TLO2/IT (605) Giovanni suplica a su esposa que se detenga en sus acusaciones sobre la dejadez de los hombres en los asuntos del hogar. Giovanni emplea la interjección «basta» con dos *signos de admiración* para frenar las críticas de Antonia.

En el TLO3/EN no hemos hallado intervenciones en las que se emplee este rasgo con este valor.

(604)

PRISCILA ¡Basta, por favor, Natalia! ¡No me tortures más! Déjame que te lo cuente todo... (Sanchís Sinisterra, 2010:55)

(605)

GIOVANNI Basta!¡⁵⁷¹ (Fo, 2008:34)

o Consejo o mandato

En el TLO1/SP (606) Natalia, desde fuera del escenario que se encuentra a oscuras, le aconseja a Priscila que no se mueva hasta que no consigan que vuelva a haber luz en el teatro. Natalia le proporciona este consejo/orden mediante una oración exclamativa.

En el TLO2/IT (607) Giovanni le aconseja/ordena a Margherita que entre en casa, ya que piensa que está embarazada. Giovanni emplea una pregunta retórica seguida de una oración con *signo de admiración*.

En el TLO3/EN (608) Max le ordena a Ruth, una vez que Teddy ya se ha ido de la casa familiar, que debe trabajar y aportar ayuda económica como el resto de miembros de la familia. Max emplea una oración exclamativa y una pregunta para comprobar que Ruth ha recibido el mensaje, aunque esta no llega a contestarle.

(606)

VOZ DE NATALIA ¡Sobre todo no te muevas, no vayas a caerte!... ¿Está firme la baranda? (Sanchís Sinisterra, 2010:10)

(607)

GIOVANNI Oh, santo cielo, Margherita, cosa fai lí? Vieni, vieni dentro!⁵⁷² (Fo, 2008:33)

(608)

MAX You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?⁵⁷³ (Pinter, 1966:81)

⁵⁷¹ Fragmento omitido en la traducción.

⁵⁷² JUAN Margarita, ¿qué haces ahí fuera? (Fo, 2011:40)

- Apelar al receptor (función conativa). En los TLO que aquí nos ocupan resulta frecuente el uso de los *signos de admiración e interrogación* para apelar al receptor del texto. En concreto, son muy habituales las *preguntas retóricas* (609) y (612), así como las oraciones interrogativas o exclamativas acompañadas de un *vocativo* (610) y (611).

(609)

VOZ DE PRISCILA ¿A dónde vas a ir tú? ¿Qué haces? (Sanchís Sinisterra, 2010:10)

(610)

NATALIA ¡Priscila! ¿Dónde estás, Priscila? (Sanchís Sinisterra, 2010:33)

(611)

GIOVANNI Ehi, ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è 'sta storia?! Parla!⁵⁷⁴ (Fo, 2008:86)

(612)

MAX Do you hear what I'm saying? I'm talking to you! Where's the scissors?⁵⁷⁵ (Pinter, 1966:7)

– El modo

Los *signos de admiración e interrogación* empleados en los TLO se encuentran en su mayoría en conversaciones en las que están presentes todos los interlocutores. Sin embargo, en el TLO1/SP hemos hallado bastantes casos en los que un personaje que se encuentra fuera de escena los emplea para establecer contacto con el receptor antes de aparecer en el escenario. En los TLO2/IT y TLO3/EN no se da este uso. Como ya explicábamos al inicio del análisis de este rasgo, la capacidad de estos recursos tipográficos para evocar la oralidad en el texto escrito pasa por convertirse en un representante de la información paralingüística del hablante, así como para expresar distintas emociones (Pérez Gatelu & Zulaika Ijurko, 2014:10). Estos signos intensifican los mensajes y producen cambios en la entonación, con la finalidad de proporcionar distintos matices a la conversación (García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos, 2011:23). No obstante, es responsabilidad del receptor comprender los cambios en la entonación para comprender el mensaje y todas sus implicaciones correctamente (Mancera Rueda, 2008:477).

⁵⁷³ Max Escucha. ¿Tú crees que vas a tener todo el tiempo a ese pedazo de animal? ¿Crees que le vas a tener todo el tiempo?... ¿Sólo a él todo el tiempo? Vas a tener que trabajar. Vas a tener que írtelos cargando. ¿Comprendes? (Pinter, 1970:138)

⁵⁷⁴ JUAN Eh, este aviso de desahucio es para nosotros. Antonia, ¿me quieres explicar? ¿Qué es esto? ¡Habla! (Fo, 2011:118)

⁵⁷⁵ MAX ¿Oyes lo que te digo! ¡Te estoy hablando! ¿Dónde están las tijeras? (Pinter, 1970:38)

En lo que respecta a la relación de la *acumulación de signos de admiración e interrogación* con el texto dramático, se trata de un rasgo directamente relacionado con la multidimensionalidad (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*). Los cambios de entonación son un factor clave en este rasgo y este elemento suprasegmental es uno de los comprendidos en los sistemas de códigos (código fonológico) desarrollados en el estudio de la multidimensionalidad del texto dramático/teatral por Elam (1980). Además de los códigos fonológicos que regulan los cambios de entonación que implica este rasgo, esos cambios de entonación (especialmente en los casos en los que se expresan emociones intensas, p. ej. ira, sorpresa, etc.) van acompañados de determinados gestos, movimientos o expresiones que remiten a los códigos kinésicos y proxémicos (Elam, 1980) y que forman parte del carácter multidimensional del texto dramático/teatral, especialmente en el caso de este último (texto de la representación).

7.2.8.2. Manipulación del texto para transmitir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.

El último rasgo de oralidad consiste en la *manipulación tipográfica de texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.* y procede del estudio de Brandimonte (2012) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*). Desafortunadamente, el autor no aporta demasiada información sobre este rasgo de oralidad y profundiza en el estudio de otros rasgos.

Hemos encontrado estudios muy diversos sobre las relaciones entre *marcas tipográficas* y la oralidad plasmada en el texto escrito. En el marco de la traducción audiovisual hay que mencionar el estudio de Piera Martínez (2016) sobre el lenguaje oral en los videojuegos. Esta investigadora analiza algunas *marcas ortotipográficas* empleadas para plasmar la oralidad en los subtítulos del videojuego *Ace Attorney*. En relación con las marcas detectadas en el corpus objeto de nuestra investigación, esta investigadora observa lo siguiente:

Puntos suspensivos: indican que una oración no está acabada o que se ha producido una pausa muy larga. También pueden marcar una omisión, una interrupción o una vacilación, o incluso suspense,

en los casos en los que se deja una oración inacabada o es el final de una enumeración que puede continuar.

Comillas: se emplean para marcar un discurso indirecto o para citas textuales. También se utilizan para marcar palabras o expresiones inventadas, agramaticales o de pronunciación incorrecta.

Cursiva: se usan, junto con las comillas, para llamar la atención sobre determinados términos o expresiones. En subtitulación se utiliza específicamente para marcar las voces en *off* y para diferenciar las canciones del discurso normal.

Guión: su uso principal es marcar el diálogo entre dos personajes, generalmente solo en la segunda línea del diálogo, para marcar que quién está hablando es una persona diferente. También se utiliza para formar palabras prefijadas y compuestas (Piera Martínez, 2016:19).

Cuando analicemos los datos extraídos de nuestro corpus comprobaremos si sus usos se corresponden con los descritos por Piera Martínez (2016:19), exceptuando los usos exclusivos de los textos audiovisuales.

Otro de los trabajos que incluye algunas *marcas tipográficas* como evocadores de la oralidad en textos escritos es el de Figueras Bates (2014), sobre las implicaciones pragmáticas de los signos de puntuación empleados en las nuevas tecnologías: «Mayúsculas, puntos, comas, comillas y paréntesis son manipulados por los usuarios para enfatizar, indicar pausas, modificar el tono de una unidad léxica, y para señalar el cambio de la voz del emisor» (Figueras Bates, 2014:150). Figueras Bates (2014) incluye las comillas, *marca tipográfica* estudiada en nuestro corpus, entre las empleadas en las nuevas tecnologías. Esta investigadora afirma que estas *marcas tipográficas* se emplean como intensificadores, al igual que el rasgo anterior (*acumulación de signos de admiración e interrogación*), así como elementos empleados para indicar pausas o un cambio en la entonación del emisor.

Dejando a un lado los estudios sobre textos audiovisuales o textos que nos llegan a través de diversos medios digitales, encontramos otros estudios sobre textos literarios. Blanco (2015) estudia la oralidad ficcional en los textos narrativos argentinos. Sobre el texto *El Matadero* (1838-1840) de Esteban Echeverría, Blanco (2015:68) explica lo siguiente:

En el texto hay una evidente diferencia entre el registro lingüístico utilizado por el narrador y el utilizado por los personajes, aunque no se presenten marcas visuográficas (como podrían ser el uso de negritas, cursivas o comillas) que señalen el distanciamiento respecto a la utilización de un término en particular cuando éste les cede la voz a través del estilo directo. Pero sí aparecen marcas visuográficas (puntos suspensivos) para indicar que el narrador omite transcribir los insultos, “malas palabras”, proferidos por algunos de los personajes.

Esta investigadora observa un cambio en el tratamiento de los insultos entre el narrador y los personajes. El narrador, a menudo asociado al propio escritor, evita el uso de los insultos que sustituye por puntos suspensivos, mientras que los personajes

emplean los insultos sin ningún reparo. Algo parecido observa en los textos *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato. Blanco (2015) sugiere un temor de los escritores a ser juzgados por los más «puristas» en caso de hacer uso de un lenguaje popular, lo que les lleva a emplear puntos suspensivos para sustituir determinadas palabras o expresiones pertenecientes a ese registro.

Por su parte, Roberto Arlt se jactaba, enfrentándose a los “puristas que nadie lee”, de ser un escritor que escribía con la misma lengua de las clases marginadas porteñas (lengua atravesada por el caudal lingüístico inmigratorio) y de haberlas representado fielmente. Sin embargo, una mirada superficial sobre *El juguete rabioso* nos muestra que esa identificación con el “habla popular” no es tal, puesto que gran parte de los términos del lunfardo (bondi, treja, yuta) aparecen entre comillas, como si el autor tomara distancia, temiera que esos usos se relacionaran con su propia lengua y quedar, así, definitivamente fuera del canon literario. En *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, ocurre otro tanto, como lo muestra Paul Verdevoye (2002): las expresiones de tipo popular, cuando se incorporan en el discurso del narrador, se destacan, muchas veces, en cursiva, diferenciándolas del propio estrato lingüístico. En cambio, aparecen con tipografía normal cuando corresponden al diálogo de algún personaje: “Así e la vida, pibe: yugá, tené hijo y a la final siempre te queda solo como el viejo” (Blanco: 2015:68).

Finalmente, López Serena & Sáez Rivera (2018), en un estudio sobre los procedimientos para la mimesis de la oralidad en el teatro español del siglo XVIII, sugieren el uso de los puntos suspensivos en la construcción del discurso en el que intervienen varios personajes que encadenan sus intervenciones (López Serena & Sáez Rivera, 2018:243). De esta manera, los puntos suspensivos sugieren oraciones inacabadas que se ven interrumpidas por los interlocutores.

En dos de los textos que conforman nuestro corpus este es el rasgo con mayor índice de frecuencia. En el TLO1/SP el porcentaje de *marcas tipográficas* empleadas para transmitir elementos suprasegmentales es de 23,87 % y en el TLO2/IT es de 21,28 %; en ambos textos se trata del rasgo más empleado, situado en el grupo de índice frecuencia alto (superior al 10 %). En el caso del TLO3/EN el porcentaje de *marcas tipográficas* es de 5,87 %, situándose en el grupo de índice de frecuencia medio (superior al 1 % e inferior al 10 %), lo que implica una diferencia notable entre los TLO.

– El campo

En los TLO1/SP (613) y TLO2/IT (614) la *marca tipográfica* más empleada para transmitir elementos suprasegmentales son los *puntos suspensivos*, seguidos de las *comillas españolas* «». En el TLO1/SP también se emplea, aunque en menor medida, la *cursiva*, mientras que en el TLO2/IT no se emplea en ninguna ocasión. Sin embargo, en

el TLO2/IT hemos hallado tres casos en los que se emplea el *guion largo*, mientras que en el TLO1/SP no se emplea nunca.

En el TLO3/EN (615) la marca tipográfica más empleada son también los *puntos suspensivos*, seguidos del *guion largo*. En el TLO3/EN hemos hallado un único caso en el que se emplea la *cursiva* y en ninguna ocasión se emplean las comillas, ni las españolas «», ni las inglesas “”.

(613)

NATALIA (*Poniéndose las gafas.*) Lo de siempre... (*Lee.*) «El Teatro del Fantasma estrena Los bajos fondos, de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» (*Se interrumpe.*) Y hablando de espinillas: ¿por qué te molestaba tanto que se las quitara? (Sanchís Sinisterra, 2010:25)

(614)

MARGHERITA Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»⁵⁷⁶ (Fo, 2008:14)

(615)

MAX He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.⁵⁷⁷ (Pinter, 1966:10)

– El tenor

Entre el TLO1/SP y el TLO2/IT existe una clara correspondencia en el uso de las *marcas tipográficas*, mientras que existen algunas diferencias con respecto al TLO3/EN.

- Puntos suspensivos

Esta es sin duda la *marca ortotipográfica* más empleada en los tres TLO. Los puntos suspensivos se emplean tanto al final de la oración como a la mitad de la misma, y sus valores son muy diversos.

⁵⁷⁶ MARGARITA El día entero en el call-center... “Buenos días, mi nombre es Margarita, ¿en qué puedo ayudarle? Buenos días, soy Margarita, ¿le interesa nuestra nueva oferta? (Fo, 2011:14)

⁵⁷⁷ MAX Me habla de caballos. Tú no haces más que leer en los periódicos sus nombres. Pero yo les he palpado las crines, los he tenido, los he calmado antes de una gran carrera. Yo era el que solían llamar. Max, me decían, aquí hay un caballo con demasiada sangre, tú eres el único que lo puede calmar. ¡Y era verdad! Yo tenía un..., yo tenía un don para los animales. Debía haber sido entrenador. Me lo ofrecieron muchas veces, ¿sabes?, un trabajo en serio con el truco de... Bueno, he olvidado el nombre... uno de los trucos. Pero tenía obligaciones familiares. La familia me necesitaba en casa. (Pinter, 1970:41)

- Para indicar pausa, vacilación o reformulación, especialmente cuando se emplean a la mitad de la oración.

En el TLO1/SP (616) Priscila no está segura de a qué hace referencia Natalia en su intervención previa y su duda se ve representada en el texto mediante el uso de puntos suspensivos.

En el TLO2/IT (617) Antonia emplea los puntos suspensivos para hacer pausas y dar mayor expresividad a la anécdota sobre el robo de comida del supermercado que le está contando a Margherita.

En el TLO3/EN (618) Sam también hace una breve pausa a mitad de su intervención que se manifiesta mediante unos puntos suspensivos.

(616)

PRISCILA ¿Te refieres a... a las espinillas? (Sanchís Sinisterra, 2010:26)

(617)

ANTONIA Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintono lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.⁵⁷⁸ (Fo, 2008:12)

(618)

SAM I took a Yankee out there today... to the Airport.⁵⁷⁹ (Pinter, 1966:12)

- Para insinuar alguna palabra o expresión que no se quiere explicitar en el texto, bien sea por tratarse de un término ofensivo o no. Este es un uso poco habitual en nuestros TLO, ya que ninguno de los tres se caracteriza por evitar las *palabras malsonantes* y los *términos ofensivos*, sino que el uso de este tipo de términos es algo que caracteriza a los personajes, como ya explicamos en el análisis de dicho rasgo.

No hemos hallado casos de este tipo en los TLO2/IT y TLO3/EN, únicamente en el TLO1/SP. En (619) Priscila evita decir explícitamente que Natalia era la amante de su difunto esposo, Néstor, y para insinuar esta información emplea puntos suspensivos.

(619)

⁵⁷⁸ ANTONIA Y sale como una flecha a llamar, pero el teléfono no funciona. Alguien había arrancado el cable. “Permiso, permiso, tengo que ir a la oficina. Permiso, ¡déjenme pasar!” Pero no podía pasar, con tanta mujer rodeándole... él empuja... nosotras más, a bolsazo limpio... una chilla que le han dado un puñetazo en la tripa y finge que se desmaya. (Fo, 2011:12-13)

⁵⁷⁹ SAM Llevé a un yanqui hoy... al aeropuerto. (Pinter, 1970:44)

PRISCILA Soy la viuda de Néstor Coposo, ¿comprendes? Mientras que tú... (Sanchís Sinisterra, 2010:34)

- Para indicar que la oración está inacabada, ya sea por voluntad del emisor o por una interrupción de su interlocutor, como ya vimos en el análisis del rasgo: *enunciados incompletos*.

En el TLO1/SP (620) Priscila la interrumpe una intervención de Natalia, que retoma más adelante. Para indicar la interrupción de esta frase se emplean los puntos suspensivos.

En el TLO2/IT (621) Giovanni recurre a los puntos suspensivos para interrumpir su propia oración mientras espera que el Brigadiere se presente como corresponde al llegar a su casa para hacer un registro.

En el TLO3/EN (622) Ruth deja su intervención sin terminar porque parece no saber cómo continuar la oración. Esta intervención finaliza con tres puntos suspensivos para sugerir que la oración está inacabada. Ruth finaliza más adelante su frase interrumpida tras la intervención de Sam.

(620)

NATALIA Don Nazario me comentó... (Sanchís Sinisterra, 2010:20)

(621)

GIOVANNI Sono nel mio ufficio... si faccia annunciare...⁵⁸⁰ (Fo, 2008:40)

(622)

RUTH I was...

MAX What? (*Pause*) What she say? (*They all look at her.*)

RUTH I was... different... when I meet Teddy... first.⁵⁸¹ (Pinter, 1966:50)

- Para dejar entrever la actitud del emisor, especialmente en caso de duda, temor, ironía, vacilación, enfado, alivio, etc.

En el TLO1/SP (623) Natalia muestra cierta ironía y enfado al terminar su intervención con puntos suspensivos, ya que al parecer Priscila no la está escuchando.

En el TLO2/IT (624) Giovanni expresa cierto alivio mediante el uso de puntos suspensivos, tras un día muy intenso en el que ha descubierto que sus mejores amigos van a ser padres, la policía ha registrado su casa, etc.

⁵⁸⁰ JUAN Estoy en mi oficina... pida cita. (Fo, 2011:52)

⁵⁸¹ RUTH Yo era...

MAX ¿Qué? (*Pausa.*) ¿Qué ha dicho? (*Todos la miran.*)

RUTH Yo era... diferente... antes de..., antes de conocer a Teddy. (Pinter, 1970:96)

En el TLO3/EN (625) Max expresa su duda y le pregunta a su hijo Lenny si su nuera Ruth ha comprendido que tendrá que ejercer la prostitución en Londres. Max termina su oración con puntos suspensivos para sugerir esta incertidumbre.

(623)

NATALIA Claro que ésas, por lo menos, la escuchan a una cuando les habla... (Sanchís Sinisterra, 2010:12)

(624)

GIOVANNI Che giornata...!⁵⁸² (Fo, 2008:33)

(625)

MAX Does she realize that? *Pause*. Lenny, do you think she understands...⁵⁸³ (Pinter, 1966:81)

- Comillas españolas «»

Las comillas se emplean en los TLO1/SP y TLO2/IT para los mismos propósitos. En el TLO3/EN no hemos detectado ningún caso en el que se empleen las comillas.

- Para citar las palabras textuales de otro personaje, presente o no en ese momento.

En el TLO1/SP (626) Natalia reproduce las palabras de Priscila, presente en ese momento. Esta cita aparece entrecomillada.

En el TLO2/IT (627) Antonia reproduce las palabras textuales del director del supermercado, cita que también aparece entrecomillada.

(626)

NATALIA ¿Y cuándo te pusiste a gritar: «¡El fuego! ¡El fuego purificador!»...? (Sanchís Sinisterra, 2010:67)

(627)

ANTONIA E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare niente, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento».⁵⁸⁴ (Fo, 2008:12)

- Para indicar préstamos puros.

⁵⁸² Fragmento omitido en la traducción.

⁵⁸³ MAX ¿Lo ha comprendido? *Pausa*. Lenny, ¿tú crees que ha comprendido? (Pinter, 1970:139)

⁵⁸⁴ ANTONIA El encargado, para calmarnos: “Yo no puedo hacer nada”, decía “la dirección ha decidido subir los precios”. (Fo, 2011:12)

En el TLO1/SP (628) Natalia emplea el préstamo «vol-au-vent» y en el TLO2/IT (629) Giovanni emplea el préstamo «poulé», ambos procedentes del francés y entrecomillados.

(628)

NATALIA Pues tus «vol-au-vent» fueron los reyes de la fiesta. (Sanchís Sinisterra, 2010:40)

(629)

GIOVANNI Diventa un vero PS ruspante! Detto anche «poulé»!⁵⁸⁵ (Fo, 2008:27)

- Para indicar que se está leyendo un texto.

En el TLO1/SP (630) Natalia lee un fragmento del guion de la obra El cerco de Leningrado a Priscila. Esta lectura se presenta entre comillas.

En el TLO2/IT (631) Antonia lee la etiqueta de la comida que ha robado en el supermercado, texto que también aparece entre comillas.

En ambos casos también se indica en una acotación que están leyendo un texto.

(630)

NATALIA (*Comienza a leer en voz baja.*) «Acto primero... La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado... Al fondo, a la derecha, un nido de ametralladoras... Por el lado izquierdo y la parte del proscenio discurre una trinchera... Sobre el fondo, a la izquierda, se eleva el tubo de un cañón de largo alcancen...» (Sanchís Sinisterra, 2010:72)

(631)

ANTONIA Beh, meno male che è tutta roba che non ho pagato, altrimenti mi mangiavo una (*legge*) «Testa di coniglio surgelata»!⁵⁸⁶ (Fo, 2008:16)

- Para destacar algún término o expresión.

En el TLO1/SP (632) Natalia menciona algunas letras de la máquina de escribir de Néstor. Para indicar este hecho, los nombres de las letras aparecen entre comillas.

En el TLO2/IT (633) Giovanni emplea con una entonación diferente el adjetivo «primo» para indicar que se ha ofendido tras la intervención previa de su esposa en la que acusa a Luigi de revelar detalles personales al «primero» que pasa, es decir, a un apersona cualquiera, en este caso a Giovanni.

⁵⁸⁵ JUAN ¡Se convierte en un policía de corral, también llamado “poulé”! (Fo, 2011:32)

⁵⁸⁶ ANTONIA Menos mal que no lo he pagado, que si no tendría que comerme una... (Lee en otra) “¡Cabeza de conejo congelada!” (Fo, 2011:16)

(632)

NATALIA Las «enes» y las «eles» y las «pes»... Tenía vocación de cursiva. (*Por las carpetas que abre.*) Vacías... (Sanchís Sinisterra, 2010:29)

(633)

GIOVANNI (*molto risentito*) Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!⁵⁸⁷ (Fo, 2008:35)

- Cursiva

La cursiva se emplea en el TLO1/SP para indicar los títulos de algunas obras teatrales (634) que se mencionan en la obra. Especialmente, se emplea en las numerosas ocasiones en las que las protagonistas nombran la obra *El cerco de Leningrado* (635).

En el TLO3/EN se emplea en un solo caso (636) con el fin de manifestar un cambio en la entonación del verbo «mean» y enfatizar esta parte. Joey no es claro con Lenny y este último quiere que le explique exactamente qué ha sucedido entre el propio Joey y su cuñada Ruth.

(634)

NATALIA La previa de *Los bajos fondos*... Y ya sabes que son mi punto débil. (Sanchís Sinisterra, 2010:24)

(635)

PRISCILA ¿Montar... *El cerco de Leningrado*? ¿Dónde? ¿Y cómo? (Sanchís Sinisterra, 2010:79)

(636)

LENNY (*to JOEY*). How'd you get on?

JOEY Er... not bad.

LENNY What do you mean? (*Pause*). What do you mean?

JOEY Not bad.

LENNY I want to know what you *mean* — by not bad.⁵⁸⁸ (Pinter, 1966:65)

- Guion largo o *dash*

Esta *marca ortotipográfica* no se emplea en ninguna ocasión en el TLO1/SP.

En el TLO2/IT se utiliza tan solo en 3 ocasiones de un total de 1088 marcas tipográficas, lo que supone un porcentaje ínfimo. En el TLO2/IT (637) y en el

⁵⁸⁷ JUAN (*Ofendido*) No soy el “primero” que pasa, soy su amigo. ¡Su mejor amigo! Y siempre me lo cuenta todo, me aprecia, me pide consejo, porque soy mayor, y tengo más experiencia. (Fo, 2011:44)

⁵⁸⁸ LENNY (*A Joey*). ¿Cómo ha ido la cosa?

JOEY Ps..., no ha ido mal.

LENNY ¿Qué quieres decir?

JOEY Que no ha ido mal.

LENNY Quiero saber lo que quieres decir con «no ha ido mal». (Pinter, 1970:115-116)

TLO3/EN (638), texto en el que más se emplea esta marca, tiene el mismo uso, esto es, para indicar el inicio y el fin de interrupciones en una oración y proporcionar información adicional relacionada con el verbo *dicendi*.

(637)

ANTONIA E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare niente, == diceva, == è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento». ⁵⁸⁹ (Fo, 2008:12)

(638)

LENNY Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war == say in the Italian campaign == I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand? ⁵⁹⁰ (Pinter, 1966:30)

– El modo

Las *marcas ortotipográficas* son rasgos de oralidad fingida muy empleados en el TLO1/SP y TLO2/IT, mientras que resultan menos habituales en el TLO3/EN. Este rasgo se usa tanto en intervenciones en las que están presentes todos los interlocutores, así como en algunos monólogos. Como hemos podido comprobar, sus usos son más amplios y variables que los expuestos al inicio del análisis de este rasgo por Piera Martínez (2016: 19). Coincidiendo con Figueras Bates (2014), su función es manifestar ciertas alteraciones (p. ej. en la entonación) en los fragmentos de la oración que se ven afectadas por estas marcas. Blanco (2015:68) mantiene que los fragmentos emitidos por el narrador emplean las *marcas ortotipográficas* para evitar el uso de un registro popular, mientras que los personajes no evitan dicho registro. En el caso de los TLO objeto de nuestro estudio no contamos con narradores, al tratarse de textos dramáticos en los que únicamente intervienen los personajes que protagonizan la trama; en el caso de los personajes no hemos observado que traten de evitar en absoluto el lenguaje soez o perteneciente a un registro popular.

En lo que respecta a la relación entre las *marcas tipográficas* para transmitir elementos suprasegmentales y el texto dramático, esta resulta muy similar a la del

⁵⁸⁹ ANTONIA El encargado, para calmarnos: “Yo no puedo hacer nada”, decía “la dirección ha decidido subir los precios”. (Fo, 2011:12)

⁵⁹⁰ LENNY ¿En mi querida Venecia? ¡Qué curioso! Siempre he pensado que, si hubiera sido soldado en la guerra — digamos en la campaña de Italia —, habría estado en Venecia. Siempre he tenido esa sensación. La cosa es que era demasiado joven para hacer la guerra, era un niño; pero, de no haber sido por eso, estoy seguro de que hubiera estado en Venecia. Sí, con mi batallón. ¿Le importa que le coja la mano? (Pinter, 197:69)

último rasgo analizado (*acumulación de signos de admiración e interrogación*). Las *marcas tipográficas* son un rasgo muy relacionado con la *multidimensionalidad* del texto dramático (cfr. 2.3.3. *Multidimensionalidad*). Como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro análisis, la entonación es un aspecto fundamental para este rasgo. A menudo, las *marcas tipográficas* sugieren un cambio de entonación que conlleva diversas implicaciones pragmáticas (p. ej. determinar la actitud del hablante) y dicha entonación forma parte de los sistemas de códigos (sistema fonológico) desarrollados por Elam (1980) en sus estudios sobre la multidimensionalidad del texto dramático/teatral.

7.3. Resultados globales de la etapa de comprensión y discusión

Tras la presentación y el análisis de los datos extraídos del estudio cuantitativo y cualitativo al que hemos sometido el corpus textual, pasamos ahora a realizar un análisis global y discusión de los resultados. Para ello, retomamos los objetivos y las preguntas de investigación presentados en el diseño del estudio (cfr. 5.1. *Objetivos* y 5.2. *Preguntas de investigación*) con el fin de comprobar si se han alcanzado los primeros, y para tratar de dar respuesta a las segundas.

Comenzaremos este capítulo dando respuesta a las cuatro primeras preguntas de investigación, relacionadas con los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos en lengua origen (TLO). A partir de la información derivada de las respuestas, valoraremos a continuación si se ha alcanzado el primer objetivo específico enunciado en el diseño del estudio.

7.3.1. Respuestas a las preguntas de investigación

7.3.1.1. Pregunta de investigación 1

¿Existen diferencias significativas entre una clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos cuando se elabora a partir de una revisión bibliográfica y a partir del análisis de textos dramáticos?

Para responder a esta pregunta de investigación, hemos realizado en primer lugar una recopilación de rasgos de oralidad a partir de los estudios examinados en la revisión de la bibliografía y estado de la cuestión (cfr. tabla 10. *Tabla resumen de las aportaciones sobre los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados*). A partir de esta revisión, hemos elaborado la clasificación instrumental de rasgos de oralidad en el diseño del estudio (cfr. tabla 15. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*), clasificación que hemos tomado como referencia para la extracción de los rasgos de oralidad a partir de las tres obras estudiadas en esta tesis. En el apartado de *Anexos* se incluye un total de 12119 rasgos ordenados en tres tablas, una para cada obra. En estas tablas, los rasgos se acompañan de los siguientes datos: tipo de rasgo, frase o fragmento donde aparece dicho rasgo y la página (estos datos están ordenados alfabéticamente según el tipo de rasgo y a su vez en cada tipo de rasgo por páginas). Posteriormente, este corpus de rasgos de oralidad se ha sometido a un análisis cuantitativo y cualitativo (cfr. 7. *Análisis del corpus: etapa de comprensión*).

Los resultados obtenidos tras el estudio empírico muestra la necesidad de revisar la clasificación instrumental de los rasgos de oralidad que se ha aplicado para llevar a cabo el análisis de los TLO del corpus la cual, como ya hemos indicado, se basa en la revisión bibliográfica de estudios previos sobre el tema. Dicha clasificación debe someterse a numerosos ajustes para que resulte más adecuada y eficaz a la hora de abordar el análisis de los rasgos de oralidad en textos dramáticos: supresión de rasgos, adición de rasgos, inclusión de un rasgo en otro, cambio de denominación y cambio de nivel. A continuación, detallamos los cambios sufridos siguiendo el habitual orden por niveles. Al inicio de cada nivel incluimos una tabla que muestra los cambios propuestos. Los rasgos que no han sido detectados en ninguno de los TLO aparecen en la tabla tachados. En el caso de los rasgos nuevos y los que cambian de nombre o de nivel, estas modificaciones se especifican entre paréntesis y en negrita junto al rasgo en cuestión. Asimismo, debemos aclarar que únicamente vamos a comentar en este epígrafe los rasgos de oralidad que han sufrido alguna modificación con respecto a la clasificación instrumental elaborada en el diseño del estudio (cfr. tabla 15. *Clasificación instrumental*

de los rasgos de oralidad fingida) basada en una reorganización de los rasgos extraídos de los fundamentos teóricos.

- Nivel fonético-prosódico

Tabla 36. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel fonético-prosódico

Nivel fonético-prosódico	Acento regional y social (se incluye en el nivel léxico-semántico)
	Aféresis y apócope
	Asimilación de sonidos
	Aspiración de consonantes
	Claridad en la pronunciación y la dicción (se incluye en los niveles ortotipográfico y sintáctico)
	Elongación de los sonidos (se incluye en los niveles ortotipográfico y sintáctico)
	Pronunciación marcada y enfática (se incluye en los niveles ortotipográfico y sintáctico)
	Uso de la entonación como marcador de cohesión (se incluye en los niveles ortotipográfico y sintáctico)
	Contracción (rasgo nuevo)

- *Acento regional y social.* Si bien es cierto que en los TLO2/IT y TLO3/EN hemos detectado *variaciones diatópicas*, dichas variaciones no se manifiestan en *acentos regionales o sociales*, sino que son principalmente unidades léxicas marcadas diatópicamente, por lo que hemos considerado oportuno incluirlas en el rasgo del nivel léxico-semántico *variación diatópica* (cfr. 7.2.4.8. *Variación diatópica*).
- *Asimilación de sonidos y aspiración de consonantes.* Estos rasgos, junto a otros rasgos de este nivel, fueron recopilados para esta investigación a partir del estudio de Baños-Piñero (2014) (cfr. 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*). En nuestro corpus no hemos detectado la presencia de estos dos rasgos de oralidad en ninguno de los TLO, contrariamente a lo que sucede en Baños-Piñero (2014:416), que detecta algunos casos en su corpus. Consideramos que el hecho de que su trabajo se enmarque dentro de los estudios de traducción audiovisual y que, por tanto, su corpus este conformado por varios textos audiovisuales es la principal causa de que en su estudio estén presentes estos rasgos de oralidad y en nuestro corpus (textos dramáticos) no. En los tres TLO objeto de estudio en esta tesis no hemos detectado ninguna marca ortotipográfica que indique la

presencia de estos rasgos de oralidad, aunque esto no implica que durante la representación teatral (texto teatral) el actor pueda emplear estos fenómenos fonológicos por cuenta propia. En cualquier caso, para nuestra investigación basada en textos dramáticos escritos estos rasgos de oralidad no resultan de relevancia.

- *Claridad en la pronunciación y en la dicción, elongación de sonidos, pronunciación marcada y enfática y uso de la entonación como marcador de cohesión.* Hemos detectado a lo largo del análisis cualitativo que la entonación es un factor clave para dotar al texto de mayor oralidad, tal y como destaca Baños-Piñero (2014) (cfr. 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*). Al tratarse de textos escritos, los cambios en la entonación o la *pronunciación marcada o enfática* se ven reflejados en los textos dramáticos que aquí nos ocupan mediante el uso de determinadas marcas tipográficas. Por este motivo, hemos considerado oportuno incluir los cambios de entonación en los rasgos del nivel ortotipográfico: *acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)* y *manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales (uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.)*; así como en el rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* perteneciente al nivel sintáctico. Los dos rasgos del nivel ortotipográfico en los que ahora incluimos los cambios en la entonación o la pronunciación marcada provienen de los estudios revisados en la revisión de la bibliografía de Vleja (2010) y Brandimonte (2012) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*). Al igual que en el estudio de Vleja (2010: 35-36), en el que se empleaban los signos de puntuación para especificar el tono en el que se expresa un personaje (p. ej. indignación), también en nuestro corpus se emplean con la misma función. Dicho de otro modo, estos cambios en la pronunciación y en la entonación, materializados mediante marcas ortotipográficas, conllevan distintas implicaturas (cfr. 7.2.8.1. *Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)* y 8.2. *Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.*).

- *Contracción*. La *contracción* es un rasgo que no se encontraba inicialmente en la clasificación instrumental de rasgos de oralidad del diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*), puesto que no estaba presente en ninguno de los estudios revisados en la revisión de la bibliografía de esta investigación. No obstante, durante el análisis del TLO3/EN detectamos la presencia de este rasgo de oralidad, tratándose del rasgo más empleado, con una amplia diferencia, en este texto. Por tanto, debemos incluir este nuevo rasgo en nuestra propuesta final de clasificación, objetivo específico 1 de esta tesis doctoral (cfr. 7.3.2.1. *Objetivo específico 1*). En el capítulo dedicado al análisis cualitativo (cfr. 7.2.1.2. *Contracción*) justificamos la incorporación de este rasgo de oralidad.

- Nivel sintáctico

Tabla 37. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel sintáctico

Nivel sintáctico	Anacoluto
	Anáfora
	Catáfora
	Deíctico
	Digresión
	Enunciado incompleto o suspendido
	Extensión oracional breve cambio de nombre a <i>Enunciados breves concatenados</i>
	Falso comienzo
	Frase elíptica
	Orden pragmático o marcado de las palabras
	Pausa o vacilación
	Reformulaciones sintácticas o correcciones (incluye <i>Anacoluto y Falso comienzo</i>)
	Estructura sintáctica corta y simple
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)

- *Anacoluto*. Las alteraciones sintácticas detectadas en los TLO estudiados en esta tesis se han incluido en el rasgo del nivel sintáctico *trasgresión del estándar*, dado que abarca un mayor rango de inconsistencias sintácticas que el rasgo *anacoluto*. También se han incluido algunas de estas inconsistencias en el rasgo *reformulación sintáctica o corrección* cuando se produce un cambio en la sintaxis de una oración cuando ya se ha comenzado

a emitir. Este rasgo, con el que se trata de simular la «ilusión de un discurso improvisado» (Brumme, 2008: 29), procede del estudio de Brumme (2008), revisado en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*). Sin embargo, en dicho estudio no existen otros rasgos del nivel sintáctico que se puedan solapar con los anacolutos, como sucede en nuestra clasificación. Por ese motivo, consideramos oportuno descartar este rasgo que queda incluido en los otros (*trasgresión del estándar y reformulaciones sintácticas o correcciones*) con una variedad de materializaciones más amplia.

- *Extensión oracional breve*. Como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.2.6. *Extensión oracional breve*), las oraciones breves detectadas en los tres TLO de esta investigación no constituyen oraciones completas (S + V), sino que se trata de *enunciados breves* que no cuentan con todos los elementos sintácticos de una oración y cuya función consiste en enfatizar una parte de una oración mencionada previamente. En los tres TLO estudiados en esta tesis hemos localizado varios *enunciados breves concatenados*, empleados para dar agilidad y ritmo al texto dramático, como únicas estructuras asimilables al rasgo *extensión oracional breve*. Cebrián Alberola (2011: 608) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*) explica sobre este rasgo que «en el texto dramático, los periodos oracionales tienden a ser más cortos respecto a otros géneros narrativos, invitando al lector a realizar las respiraciones y pausas y favoreciendo las cualidades rítmicas del texto». Efectivamente en los TLO de nuestros corpus también se emplean los *enunciados breves* con esta misma finalidad. Únicamente consideramos más oportuno renombrar este rasgo como *enunciados breves*, en lugar de *oraciones breves*, dado que no todas las intervenciones breves cuantificadas en este rasgo constituyen una oración con todos sus elementos sintácticos, tal y como ya hemos explicado.
- *Falso comienzo*. Del mismo modo que el rasgo *anacoluto*, los *falsos comienzos* a menudo se solapan con el rasgo *reformulación sintáctica o corrección*, ambos procedentes del estudio de Baños-Piñero (2014) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*). Hemos considerado oportuno incluir las reorganizaciones o alteraciones sintácticas de oraciones en el rasgo *reformulación sintáctica o corrección* ya que se

trata de un rasgo más amplio que abarca tanto las modificaciones a mitad de oración como las producidas en oraciones terminadas que se vuelven a replantear de nuevo.

- *Estructura sintáctica corta y simple*. Como ya explicamos en el análisis cualitativo (cfr. 7.2.2.6. *Extensión oracional breve*), los textos de nuestro corpus tienden a la subordinación. De hecho, en nuestros TLO se produce un abuso de la subordinación mediante el uso de las conjunciones — principalmente *que*, *che* y *that* para los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN, respectivamente— empleadas como mecanismo para la unión de enunciados surgidos de una aparente falta de planificación en el discurso. Esto se contradice con lo expuesto por Baños-Piñero (2014), estudio del que recopilamos este rasgo de oralidad en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*).

Tend to use short and simple syntactic structures which seem to prevail in fictional dialogue, and in spontaneous conversation. This contributes to the achievement of dynamic, precise and witty dialogues, which are the staple of sitcoms (Baños-Piñero, 2014: 418)⁵⁹¹.

Baños-Piñero (2014:418) explica que la *estructura sintáctica corta y simple* es características de los diálogos ficcionales y las conversaciones espontáneas en las *sitcoms*. La contradicción entre el estudio de Baños-Piñero (2014) y esta tesis doctoral puede deberse a la diferencia en la tipología textual objeto de estudio, en el caso de Baños-Piñero (2014) las *sitcoms* (texto audiovisual) y en el caso de esta investigación los textos dramáticos. Como ya explicamos en la revisión de la bibliografía (cfr. 2.2.2. *Relación entre el texto dramático, el texto audiovisual y el texto narrativo*) estos dos tipos de textos guardan semejanzas, pero también diferencias y esta es una de ellas. En cualquier caso, en los textos dramáticos analizados en esta investigación son mucho más habituales las oraciones subordinadas, que las *estructuras sintácticas cortas y simples*, con un uso abusivo de las *conjunciones* para unir enunciados que parecen brotar de manera espontánea de la mente de los personajes.

⁵⁹¹ Se tiende a utilizar estructuras sintácticas cortas y simples que parecen prevalecer en el diálogo ficcional y en la conversación espontánea. Esto contribuye a lograr diálogos dinámicos, precisos e ingeniosos, que son el elemento esencial de las *sitcom*. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

- Nivel morfológico

Tabla 38. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel morfológico

Nivel morfológico	Afijo (prefijo y sufijo) cambia de nombre a <i>Afijo (principalmente sufijo)</i>
	Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres cambia de nombre a <i>Trasgresión del estándar (nivel morfológico)</i>
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional (incluye el rasgo <i>Uso redundante de pronombres</i>)
	Uso redundante de pronombres

- *Afijo (especialmente prefijo y sufijo)*. Tal y como sucede en el estudio de Baños-Piñero (2009:254), tampoco en el corpus de esta investigación hemos detectado casos de *prefijos* empleados para transmitir oralidad en ninguno de los tres TLO. Sin embargo, hemos encontrado algunos casos de *sufijos* empleados para esta finalidad (p. ej. diminutivos, aumentativos, despectivos, etc.) en los TLO1/SP y TLO2/IT (cfr. 7.2.3.1. *Afijo (prefijo y sufijo)*). Teniendo esto en cuenta, consideramos oportuno renombrar este rasgo como *Afijo (principalmente sufijo)*.
- *Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres*. Los fenómenos descritos en este rasgo de oralidad, procedente del estudio de Baños-Piñero (2014: 413) y que ya se reunieron en un único rasgo en el diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*) bajo el nombre actual. Estas incorrecciones describen distintas trasgresión del estándar a nivel morfológico, por lo que consideramos más oportuno denominar a este rasgo como *trasgresión del estándar (nivel morfológico)*, siguiendo la misma dinámica que en el rasgo *trasgresión del estándar (nivel sintáctico)*.
- *Uso redundante de pronombres*. Tras el análisis del corpus, hemos considerado oportuno eliminar este rasgo incluido en la clasificación inicial y que procede del estudio de Baños Piñero (2009: 214), donde la autora lo considera como un elemento innecesario que no aporta valores pragmáticos

adicionales al texto y que es fruto de la ausencia de planificación del discurso. No obstante, los pronombres cuyo uso se puede considerar redundante o innecesario detectados en nuestro corpus aportan énfasis e importantes implicaciones pragmáticas (cfr. 7.2.3.3. *Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional*). Además, hemos hallado numerosos estudios que defienden el papel desempeñado por los pronombres y otros elementos lingüísticos redundantes, como unidades enfáticas que aportan oralidad al texto (Hidalgo Navarro, 1997; García Morales, Navarrete Cofré & Riquelme Ceballos, 2011; Moreno Fernández, 2001; Kulikowski, 2002). Por tanto, teniendo en cuenta la diferenciación que establece Baños-Piñero (2009) en su estudio entre el rasgo de oralidad *uso redundante de pronombres* y el rasgo *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional*, hemos considerado oportuno eliminar el primero de ellos e incluir el uso de pronombres redundantes y enfáticos en el segundo.

- Nivel léxico-semántico

Tabla 39. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel léxico-semántico

Nivel léxico-semántico	Apelativo (vocativo)
	Ausencia de arcaísmos
	Eufemismo
	Coloquialismo
	Lenguaje vago y simple
	Léxico estándar
	Onomatopeya
	Palabra malsonante y término ofensivo
	Préstamo
	Repetición léxica y de estructuras
	Términos de un mismo campo léxico
	Trasgresión del estándar
	Unidad fraseológica
	Variación diatópica

- *Ausencia de arcaísmos*. Este rasgo está tomado del trabajo de Pujol (2008) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*), dedicado al estudio de la oralidad en la obra de Shakespeare. La lengua empleada por Shakespeare dista enormemente de la empleada en las obras

que conforman nuestro corpus, al tratarse de textos contemporáneos. La *ausencia de arcaísmos* puede ser un rasgo de oralidad en la obra de Shakespeare. Sin embargo, la *ausencia/presencia de arcaísmos* no guarda relación con la plasmación de la oralidad en los textos de nuestro corpus. Por esta razón consideramos que *Ausencia de arcaísmos* no es un rasgo de oralidad en los tres TLO analizados en esta investigación.

- *Eufemismo*. Los TLO de esta investigación presentan un registro muy informal y son muy habituales las *palabras malsonantes* y *términos ofensivos*. Los personajes de las obras objeto de análisis no emplean *eufemismos*, por lo que suprimimos este rasgo de la clasificación de partida.
- *Lenguaje vago y simple*. Aunque los TLO examinados presentan un contexto y registro informal, su *lenguaje* no es *vago y simple*. Al contrario, se trata de personajes con un lenguaje muy rico que aporta gran expresividad y espontaneidad al texto mediante el uso de *unidades fraseológicas*, *coloquialismos*, *préstamos*, *onomatopeyas*, etc. En definitiva, este rasgo no está presente en los tres textos analizados y no debe estar presente en la clasificación final.
- *Léxico estándar*. Este rasgo procede del estudio de Baños-Piñero (2014). En nuestros TLO se desarrollan distintas situaciones que implican tanto el uso de un *léxico estándar* como el de un léxico especializado (por ejemplo, en el TLO3/EN se produce una conversación entre Lenny y Teddy sobre filosofía, en la que ambos personajes emplean un léxico especializado). El uso de un *léxico estándar* no está directamente relacionado con la mimesis de oralidad en ninguno de los tres TLO de esta investigación, sino con el contexto en el que se está desarrollando la trama, por lo que consideramos oportuno suprimir este rasgo en la clasificación final.
- *Términos de un mismo campo léxico*. Si bien es cierto que la temática de cada obra puede determinar, en cierta medida, el uso de *palabras pertenecientes a un mismo campo léxico* (p. ej. en el TLO1/SP abundan los términos relacionados con el mundo del teatro, también en los TLO1/SP y TLO2/IT abundan los términos relacionados con la política), esto no resulta un factor determinante para la transmisión de oralidad a dicho texto. Nuestros TLO tratan temas muy diversos durante el desarrollo de la obra y

los términos empleados resultan muy variados. Como consecuencia, suprimimos este rasgo en la clasificación final.

- *Trasgresión del estándar (nivel léxico-semántico)*. Este rasgo de oralidad procede del estudio de García de Toro (2004: 120) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*), quien hace mención a las *trasgresiones del estándar a nivel sintáctico y léxico* como rasgos para la mimesis de la oralidad. Sin embargo, no hemos detectado casos en nuestros TLO a nivel léxico-semántico, aunque sí a nivel sintáctico y morfológico. Por tanto, consideramos oportuno eliminar este rasgo del nivel léxico-semántico de la clasificación final.

- Nivel discursivo

Tabla 40. Ajustes realizados a los rasgos de oralidad del nivel discursivo

Nivel discursivo	Diálogo directo cambio de nombre a <i>Discurso reproducido o restituído en estilo directo regido</i>
	Discurso indirecto libre
	Monólogo

- *Diálogo directo*. Ya aclaramos previamente que los *diálogos directos* (cfr. 7.2.6.1. *Diálogo directo*) son intrínsecos al texto dramático, ya que es la forma discursiva esencial de esta tipología textual (Trancón, 2006:178). No obstante, entendemos el *diálogo directo* como la reproducción de las palabras literales de un personaje, que puede estar o no presente en ese momento, en la voz de otro personaje (Julio, 1996:203). El personaje que ejerce tal reproducción pasa a comportarse como un personaje-narrador (Julio, 1996:202).

En los casos de *diálogo directo* detectados en los TLO, la reproducción de las palabras literales de otro personaje suele venir acompañada de un cambio en la entonación y cuentan con marcas tipográficas «» para indicar el comienzo y el final de la reproducción literal, así como de un verbo *dicendi* para indicar el inicio de la reproducción. Teniendo en cuenta todo esto, consideramos más oportuno denominar a este rasgo *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido*, término empleado por Julio (1996:202).

- *Discurso indirecto libre*. El uso del *discurso indirecto libre* como rasgo de oralidad procede del estudio de Vleja (2010:34), que lo considera un mecanismo para revelar la personalidad y temperamento de los personajes. No obstante, en nuestra investigación no resulta un mecanismo realmente efectivo en la mimesis de la oralidad. Hemos detectado casos en los que los personajes retoman las palabras de otro personaje, que puede o no estar presente en ese momento, en *discurso indirecto libre*, pero estas intervenciones relatan una simple anécdota o comentario sin mayores implicaciones. En las reproducciones en estilo directo (estudiado previamente en el rasgo *diálogo directo*) se producen cambios en la entonación acompañados de gestos y demás signos paralingüísticos que evocan la oralidad en el texto escrito, mientras que en las reproducciones en *estilo indirecto libre* el personaje pasa a ser un narrador que se limita a contribuir en la caracterización de algún personaje o a revelar determinada información que era desconocida. De este modo, eliminamos este rasgo de la clasificación.
- *Monólogo*. Como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (1.6.2. *Monólogo*), en el presente estudio consideramos el *monólogo* como un tipo de texto dramático (dialogado o monológico) y no como un rasgo de oralidad. De hecho, el monólogo alberga algunos de los rasgos de oralidad de los que se han estudiados en esta investigación como la *metáfora*, la *hipérbole*, el *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*, etc. (Castellón Alcalá, 2008). Por tanto, en nuestra opinión el monólogo no se corresponde con un rasgo de oralidad en el caso de los textos dramáticos, aunque puede utilizarse para la mimesis de la oralidad en otros géneros y tipologías textuales.

En lo que respecta a los tipos de rasgos de los niveles pragmático, retórico y ortotipográfico establecidos en la clasificación inicial del diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*), estos no han sufrido ningún cambio.

En la tabla 47 se puede ver cómo queda la selección y organización final de los rasgos, junto con otra información que se detalla en los apartados siguientes.

7.3.1.2. Pregunta de investigación 2

¿Qué rasgos de oralidad fingida están más relacionados con la naturaleza del texto dramático y en función de qué factores?

Para responder a esta pregunta de investigación debemos retomar el análisis cualitativo de los rasgos de oralidad presentes en los TLO, en el que profundizamos acerca de la relación entre cada rasgo de oralidad y el texto dramático. En esta tesis hemos analizado un conjunto de rasgos para valorar su evocación o mimesis del discurso oral, una de las características principales del texto dramático (texto pensado para ser representado de manera oral en un escenario). No obstante, algunos de los rasgos también guardan relación con otras características del texto dramático: *inmediatez, multidimensionalidad, publicidad, teatralidad y representabilidad* (Lapeña, 2014) (cfr. 2.3. *Características del texto dramático y su traducción*). A continuación, vamos a mostrar una tabla (tabla 41) en la que se recopilan los rasgos de oralidad (ordenados por niveles) detectados en nuestro corpus, teniendo en cuenta las observaciones que hemos comentado al responder la pregunta de investigación anterior, y las características del texto dramático asociadas a cada uno de ellos.

Tabla 41. Características del texto dramático asociadas a cada rasgo de oralidad

NIVEL	RASGO	CARACTERÍSTICA DEL TEXTO DRAMÁTICO
Fonético-prosódico	Aféresis y apócope	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
	Contracción	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
Sintáctico	Anáfora	Oralidad
		Multidimensionalidad
	Catáfora	Oralidad
		Multidimensionalidad
		Teatralidad
		Inmediatez
	Representabilidad	
Deíctico	Oralidad	

		Teatralidad
	Digresión	Oralidad
	Enunciado incompleto o suspendido	Oralidad
		Inmediatez
	Enunciados breves concatenados	Representabilidad
		Oralidad
		Inmediatez
	Frase elíptica	Representabilidad
		Oralidad
		Inmediatez
	Orden pragmático o marcado de las palabras	Representabilidad
Oralidad		
Inmediatez		
Pausa o vacilación	Representabilidad	
	Oralidad	
	Inmediatez	
Reformulación sintáctica o corrección	Representabilidad	
	Oralidad	
	Inmediatez	
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Representabilidad	
Morfológico	Afijo (principalmente sufijo)	Oralidad
	Trasgresión del estándar (nivel morfológico)	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Oralidad	
Léxico-semántico	Apelativo (vocativo)	Multidimensionalidad
	Coloquialismo	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
	Onomatopeya	Oralidad
		Teatralidad
	Palabra malsonante y término ofensivo	Oralidad
	Préstamo	Oralidad
		Multidimensionalidad
	Repetición léxica y de estructuras	Oralidad
		Inmediatez
Representabilidad		
Unidad fraseológica	Oralidad	
	Inmediatez	
	Representabilidad	
Variación diatópica	Oralidad	
	Inmediatez	

		Representabilidad
Pragmático	Estructura estereotipada de conversación	Oralidad
		Inmediatez
		Multidimensionalidad
		Representabilidad
	Interjección	Oralidad
		Inmediatez
		Multidimensionalidad
		Representabilidad
	Marcador discursivo	Oralidad
		Inmediatez
		Multidimensionalidad
		Representabilidad
Pregunta retórica	Oralidad	
	Inmediatez	
	Multidimensionalidad	
	Representabilidad	
Discursivo	Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido	Oralidad
		Inmediatez
		Multidimensionalidad
		Representabilidad
Retórico	Comparación	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
	Enumeración	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
	Hipérbole	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
	Metáfora	Oralidad
		Inmediatez
		Representabilidad
Paralelismo	Oralidad	
	Inmediatez	
	Multidimensionalidad	
	Representabilidad	
Ortotipográfico	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)	Oralidad
		Multidimensionalidad
	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, guiones y puntos suspensivos	Oralidad
		Multidimensionalidad

A continuación (tabla 42), hacemos una reordenación de la información incluida en la tabla 41 para mostrar de forma más clara los rasgos de oralidad que contribuyen a cada una de las características del texto dramático.

Tabla 42. Rasgos de oralidad asociados a las características del texto dramático

CARACTERÍSTICA DEL TEXTO DRAMÁTICO	RASGO	NIVEL
Oralidad	Aféresis y apócope	Fonético-prosódico
	Contracción	
	Anáfora	Sintáctico
	Catáfora	
	Deíctico	
	Digresión	
	Enunciado incompleto o suspendido	
	Enunciados breves concatenados	
	Frase elíptica	
	Orden pragmático o marcado de las palabras	
	Pausa o vacilación	
	Reformulación sintáctica o corrección	
	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	
	Afijo (principalmente sufijo)	Morfológico
	Trasgresión del estándar (nivel morfológico)	
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	
	Apelativo (vocativo)	Léxico-semántico
	Coloquialismo	
	Onomatopeya	
	Palabra malsonante y término ofensivo	
	Préstamo	
	Repetición léxica y de estructuras	
	Unidad fraseológica	
	Variación diatópica	
	Estructura estereotipada de conversación	Pragmático
	Interjección	
	Marcador discursivo	
	Pregunta retórica	
	Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido	Discursivo
	Comparación	Retórico
Enumeración		
Hipérbole		
Metáfora		

	Paralelismo	Ortotipográfico
	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)	
	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, guiones y puntos suspensivos	
Inmediatez	Aféresis y apócope	Fonético-prosódico
	Contracción	Fonético-prosódico
	Catáfora	Sintáctico
	Enunciado incompleto o suspendido	
	Enunciados breves concatenados	
	Frase elíptica	
	Orden pragmático o marcado de las palabras	
	Pausa o vacilación	
	Reformulación sintáctica o corrección	
	Trasgresión del estándar (nivel morfológico)	Morfológico
	Coloquialismo	Léxico-semántico
	Repetición léxica y de estructuras	
	Unidad fraseológica	
	Variación diatópica	
	Estructura estereotipada de conversación	Pragmático
	Interjección	
	Marcador discursivo	
	Pregunta retórica	
	Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido	Discursivo
	Comparación	Retórico
Enumeración		
Hipérbole		
Metáfora		
Paralelismo		
Representabilidad	Aféresis y apócope	Fonético-prosódico
	Contracción	Fonético-prosódico
	Catáfora	Sintáctico
	Enunciado incompleto o suspendido	
	Enunciados breves concatenados	
	Frase elíptica	
	Orden pragmático o marcado de las palabras	
	Pausa o vacilación	
	Reformulación sintáctica o corrección	
	Trasgresión del estándar (nivel morfológico)	Morfológico
	Coloquialismo	Léxico-

	Repetición léxica y de estructuras	semántico
	Unidad fraseológica	
	Variación diatópica	
	Estructura estereotipada de conversación	Pragmático
	Interjección	
	Marcador discursivo	
	Pregunta retórica	
	Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido	Discursivo
	Comparación	Retórico
	Enumeración	
	Hipérbole	
	Metáfora	
Paralelismo		
Multidimensionalidad	Anáfora	Sintáctico
	Catáfora	
	Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Morfológico
	Préstamo	Léxico-semántico
	Estructura estereotipada de conversación	Pragmático
	Interjección	
	Marcador discursivo	
	Pregunta retórica	
	Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido	Discursivo
	Paralelismo	Retórico
	Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)	Ortotipográfico
	Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, guiones y puntos suspensivos	
Teatralidad	Catáfora	Sintáctico
	Deíctico	
	Onomatopeya	Léxico-semántico
Publicidad		

- Oralidad. Todos los rasgos de las tablas 41 y 42 (36 rasgos) contribuyen a la recreación de la oralidad del texto dramático.
- Inmediatez. Tras la oralidad, la inmediatez es la característica con mayor presencia entre los rasgos detectados en el corpus (presente en 24 de los 36 rasgos, con representación de siete de los ocho niveles en los que están

estructurados los rasgos). Los rasgos que influyen en esta característica del texto dramático coinciden en que todos ellos emulan un discurso cotidiano que resulta fácilmente comprensible para el receptor y, en consecuencia, favorecen la inmediatez del texto dramático.

- **Representabilidad.** La representabilidad es una característica esencial del texto dramático que afecta a la selección y materialización de los distintos rasgos de oralidad, como ya explicamos detenidamente en la introducción del análisis cualitativo de los rasgos de oralidad detectados en los TLO (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*). Sin embargo, se trata de «un concepto difícil de definir al entrar en juego muchas variables históricas y culturales» (Lapeña, 2016:135). Lapeña (2016: 135) afirma que la oralidad y la inmediatez son parte del macroconcepto que es la representabilidad. Por tanto, si continuamos con el razonamiento de este autor debemos considerar que todos aquellos rasgos que guardan una vinculación con la oralidad y la inmediatez también lo hacen, por defecto, con la representabilidad. Teniendo esto en cuenta, la representabilidad está presente en 24 de los 36 rasgos, con representación de siete de los ocho niveles en los que están estructurados los rasgos, al igual que la inmediatez.
- **Multidimensionalidad.** La multidimensionalidad es una característica del texto dramático que guarda relación con 13 de los 37 rasgos de oralidad detectados en el corpus de esta investigación; también representando a siete de los ocho niveles de rasgos. Esta característica engloba los signos verbales y no verbales que afectan al texto dramático. Algunos de los rasgos de oralidad presentes en los TLO no son solo signos verbales, sino que conllevan implicaciones de signos no verbales, siendo estos especialmente relevantes para la multidimensionalidad del texto dramático. Por ejemplo, los pronombres demostrativos *anafóricos* empleados como elementos para sustituir signos proxémicos o los *préstamos* (habitualmente acompañados de gestos) para los signos kinésicos.
- **Teatralidad.** La teatralidad es una característica del texto dramático presente en 4 de los 37 rasgos de oralidad, de solo 3 niveles (sintáctico, léxico-semántico y discursivo). Pavis (1983), citado por Arana (2007:80), la define como «lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral», por lo que resulta una característica determinante para el texto dramático. Los rasgos que

presentan una relación con esta característica del texto dramático hacen referencia a elementos presentes en el espacio textual, esto es, el espacio que imagina el dramaturgo y que refleja en el texto dramático a través de las acotaciones y los diálogos (Vilvandre de Sousa, 2000: 246-247), como por ejemplo los *deícticos espaciales*.

- **Publicidad.** Esta característica está únicamente presente en el rasgo *monólogo* (nivel discursivo). Se trata de un caso especial, ya que, como aclaramos en el análisis cualitativo (cfr. 7.2.6.2. *Monólogo*), el *monólogo* es un tipo de texto dramático por lo que todas las características del texto dramático están presentes en esta tipología textual.

A continuación incluimos el gráfico 9 en el que contabilizamos el número de tipos de rasgos de oralidad asociado a cada característica del texto dramático, de acuerdo con la tabla 42.

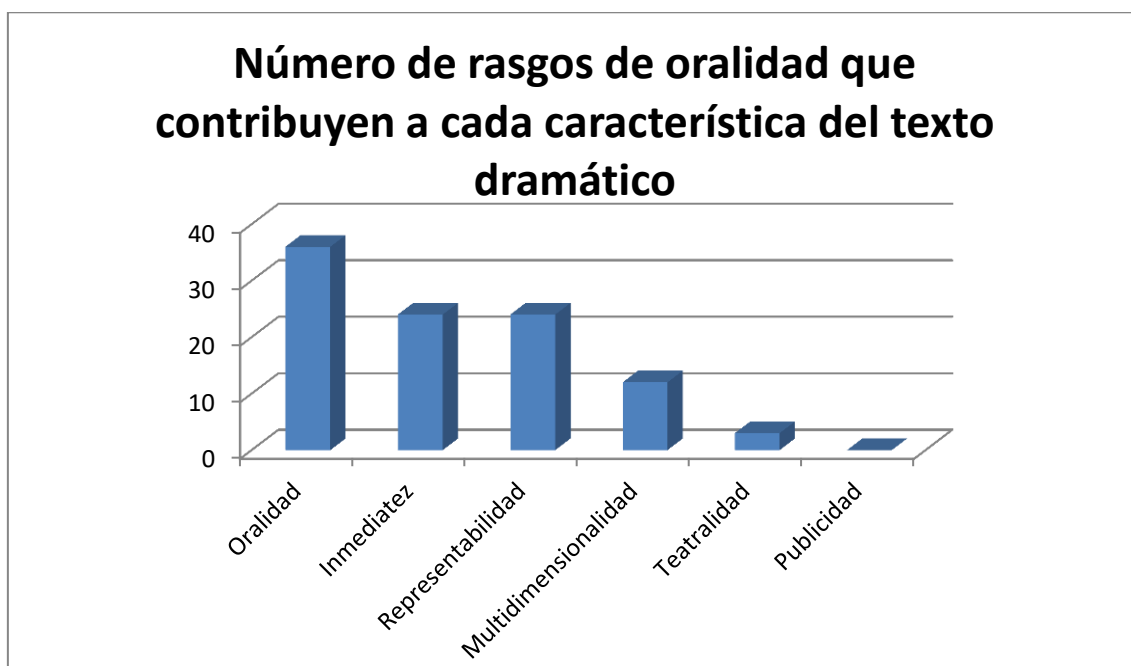


Gráfico 9. Número de rasgos de oralidad que contribuyen a cada característica del texto dramático

Finalmente, vamos a incluir un último gráfico en el que los rasgos de oralidad de las tablas 41 y 42 aparecen ordenados en círculos concéntricos según estén más o menos próximos al texto dramático (Gráfico 10). Para establecer este orden de mayor o menor proximidad al texto dramático hemos considerado los siguientes parámetros:

- Como los más relevantes (círculos más internos y próximos al texto dramático): los rasgos relacionados con el mayor número de características del texto dramático y, especialmente, con aquellas características que resultan más específicas para esta tipología textual, de acuerdo con lo expuesto en la revisión de la bibliografía de esta investigación (cfr. 2.3. *Características del texto dramático y su traducción*). Pavis (2003) especifica que la teatralidad es una característica inherente a la propia naturaleza del texto teatral. Igualmente, la inmediatez, que hace referencia al momento de la representación del texto dramático que es único e irrepetible, es otra de las características asociadas a la esencia del texto teatral (Lapeña, 2014). Del mismo modo, la representabilidad, entendida como la capacidad de un texto teatral para ser representado en un escenario, esto es, que sea pronunciable durante su representación, también resulta una característica esencial para el texto dramático. Sin embargo, existen otras características que no son exclusivas de los textos dramáticos, sino que pueden ser compartidas por otras tipologías textuales, como por ejemplo los textos audiovisuales. Estas características son la publicidad, que hace referencia al hecho de que la representación de un texto dramático se produce en un acto público (Lapeña, 2014) o la multidimensionalidad, que hace referencia a la diversidad de signos verbales y no verbales que alberga el texto dramático (Kowzan, 1968). Por tanto, a la hora de ordenar los rasgos de oralidad como más relevantes para el texto dramático hemos considerado en primer lugar los que, además de afectar a numerosas características del texto dramático, afectan a las características exclusivas para esta tipología textual (inmediatez, representabilidad y teatralidad).
- Como los menos relevantes (círculos más externos y lejanos al texto dramático): hemos considerado como rasgos de oralidad menos específicos para el texto dramático aquellos que no solo afectan a un menor número de características del texto dramático, sino que dichas características son las menos específicas para dicha tipología textual (publicidad y multidimensionalidad).

contracciones que no estaba presente en dicha calificación, pero que hemos detectado en el análisis cuantitativo (cfr. 7.1.3. *Identificación y cuantificación de los rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO3/EN*) y cualitativo (cfr. 7.2.1.2. *Contracciones*). Como consecuencia de la información obtenida en los análisis cuantitativo y cualitativo, en la respuesta a la pregunta de investigación n.º 1 expuesta en este apartado, hemos suprimido algunos rasgos, hemos añadido otros y hemos incluido algún rasgo en otro de la clasificación de partida, de manera que finalmente se ha contabilizado la presencia de 36 tipos de rasgos distintos en el corpus de esta investigación. A continuación, vamos a especificar qué rasgos hemos detectado en cada texto (tabla 43).

Tabla 43. Rasgos de oralidad comunes y no comunes a los TLO

Tipo de rasgo de oralidad	TLO1/ SP	TLO2/ IT	TLO3/ EN
Anáfora	X	X	X
Catáfora	X	X	X
Deíctico	X	X	X
Digresión	X	X	X
Enunciado incompleto	X	X	X
Frase elíptica	X	X	X
Orden pragmático o marcado de las palabras	X	X	X
Pausa o vacilación	X	X	X
Reformulación sintáctica o corrección	X	X	X
Apelativo (vocativo)	X	X	X
Coloquialismo	X	X	X
Palabra malsonante y término ofensivo	X	X	X
Préstamo	X	X	X
Repetición léxica y de estructuras	X	X	X
Unidad fraseológica	X	X	X
Estructura estereotipada de conversación	X	X	X
Interjección	X	X	X
Marcador discursivo	X	X	X
Pregunta retórica	X	X	X
Discurso reproducido o restituido en estilo directo	X	X	X

regido			
Comparación	X	X	X
Enumeración	X	X	X
Hipérbole	X	X	X
Metáfora	X	X	X
Paralelismo	X	X	X
Acumulación de signos de puntuación (interrogación y admiración)	X	X	X
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, guiones y puntos suspensivos	X	X	X
Afijo	X	X	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	X	X	
Enunciados breves concatenados	X		X
Trasgresión del estándar	X		X
Onomatopeya		X	X
Variaciones diatópicas		X	X
Aféresis y apócope		X	
Contracción			X
Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres			X

De los datos anteriores se observa que el 75 % de los tipos de rasgos (3 de cada 4) se utiliza como recurso para recrear una oralidad fingida en los tres TLO, mientras que el 25% restante se distribuye en cantidades pequeñas en uno o dos de los tres TLO estudiados, lo que también se aprecia en el Gráfico 11.



Gráfico 11. Tipos de rasgos de oralidad en los TLO

7.3.1.4. Pregunta de investigación 4

¿Varía el uso de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos originales (TLO) en función de la lengua en la que esté escrito (italiano, inglés y español), teniendo en cuenta su mayor o menor proximidad tipológico-cultural?

Para responder esta pregunta de investigación debemos retomar la información expuesta en la segunda pregunta de investigación: *¿Qué rasgos de oralidad son comunes y cuáles no son comunes a los tres textos?* En esta pregunta observamos que existen 10 rasgos cuyo uso varía según los textos y, en consecuencia, según las lenguas.

En la tabla 44 agrupamos estos 10 rasgos de oralidad según su variabilidad de uso en los distintos TLO resultando una comparativa sobre su uso en las distintas lenguas.

Tabla 44. Rasgos de oralidad según su uso en las distintas lenguas

Rasgos compartidos por TLO1/SP y TLO2/IT	Comunes al TLO1/SP y al TLO3/EN	Comunes al TLO2/IT y al TLO3/EN	Rasgos presentes solo en el TLO2/IT	Presentes solo en el TLO3/EN
Afijo	Enunciados breves concatenados	Onomatopeya	Aféresis y apócope	Contracción

Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático emocional	de al y	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Variación diatópica		Trasgresión del estándar (nivel morfológico)
Monólogo					

- Rasgos de oralidad comunes al TLO1/SP y TLO2/IT.

Los TLO1/SP y TLO2/IT son los textos escritos en español e italiano, dos lenguas romances con una reconocida proximidad tipológica-cultural. Estos dos textos comparten 3 rasgos, frente a los 2 rasgos que comparten las combinaciones de cada uno de ellos con el TLO3/EN, texto escrito en inglés, lengua de origen germano, con menor proximidad tipológica-cultural.

- *Afijo (principalmente sufijo)*. Tanto en el TLO1/SP como en el TLO2/IT, el índice de frecuencia de este rasgo es bajo. Además de compartir un índice de frecuencia similar, los TLO1/SP y TLO2/IT también coinciden en el empleo de *sufijos* (de un mayor a un menor índice de frecuencia): diminutivos (200) y (203), aumentativos (205) y (215) y superlativos (211) y (214) (comunes a ambos textos) y un despectivo en el TLO1/SP.

(200)

PRISCILA Pues anda, que el pañuelito en la cabeza... (Sanchís Sinisterra, 2010:22)

(203)

ANTONIA Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina!⁵⁹² (Fo, 2008:70)

(205)

NATALIA No estoy segura... El del pasamontañas creo que era Pepe... Hubo que hacérselo a medida, por el cabezón que tenía... (Sanchís Sinisterra, 2010:73)

(215)

ANTONIA C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assassino!»⁵⁹³ (Fo, 2008:13)

(211)

NATALIA La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio... (Sanchís Sinisterra, 2010:26)

⁵⁹² ANTONIA El niño... ¡el niño de Santa Eulalia, que le ha tocado la frente con su manita! (Fo, 2011:94)

⁵⁹³ ANTONIA Y una mujerona, grandota, mayor, levanta un dedo como una metralleta, apunta al encargado y le dice: “¡Cobarde! Te atreves con una pobre mujer, que igual está embarazada. ¡Como pierda al niño te vas a enterar! ¡Al trullo vas a ir, asesino!” (Fo, 2011:13)

(214)

ANTONIA Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!⁵⁹⁴ (Fo, 2008:81)

Como ya hemos mencionado, en el TLO3/EN no hemos detectado casos de *afijos (principalmente sufijos)* como elementos para la mimesis de la oralidad. Si tomamos como ejemplo los sufijos diminutivos, puesto que son los más recurrentes en los TLO1/SP y TLO2/IT, Turner (1973) asegura que el inglés no tiene diminutivos. Sin embargo, Jespersen (1933, 1942, 1948) considera que el inglés posee unos pocos diminutivos, aunque apenas se empleen; siempre y cuando los consideremos única y exclusivamente como una unidad morfológica. Schneider (2013:138) explica que los diminutivos en inglés no son, por lo general, formas morfológicas prototípicas como lo son en otras lenguas romances (como el italiano y el español), sino que se manifiestan de otro modo, p. ej. el más habitual suele ser mediante el adjetivo *little*. Schneider (2003) examina los escasos sufijos diminutivos del inglés (p. ej. *-let, -ette, -kin, -ling, etc.*) y concluye que su uso no es tan común como en lenguas romances. Esto explica la presencia de este fenómeno morfológico en los TLO1/SP y TLO2/IT y la ausencia del mismo en el TLO3/EN.

- *Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional.* En ambos textos contamos con un índice de frecuencia medio de este rasgo, aunque en el TLO2/IT es algo superior, que se representa de manera muy similar. Es muy habitual el uso de los pronombres personales tónicos de primera y segunda persona (*yo* y *tú*) en ambos textos (240) y (242), así como la duplicación de pronombres átonos de primera y segunda persona, (228) y (239), aunque este mecanismo es mucho más recurrente en el TLO1/SP que en el TLO2/IT.

(240)

NATALIA Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después. (Sanchís Sinisterra, 2010:30)

(242)

MARGHERITA E tu vorresti che mi portassi a casa 'sta porcheria qua?⁵⁹⁵ (Fo, 2008:16)

(228)

⁵⁹⁴ ANTONIA Qué va, si estoy divinamente... ¡ni me he dado cuenta! (Fo, 2011:110)

⁵⁹⁵ MARGARITA ¿Y quieres que me lleve a casa esa porquería? (Fo, 2011:17)

PRISCILA ... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona... (Sanchís Sinisterra, 2010:12)

(239)

LUIGI E anche a te ti han fatto il taglio cesareo?⁵⁹⁶ (Fo, 2008:80)

Además, en los dos textos es muy habitual la presencia de *pronombres enfáticos* en *preguntas retóricas*, (220) y (231) en los TLO1/SP y TLO2/IT, respectivamente. Por otro lado, el TLO1/SP cuenta con la presencia de *pronombres enfáticos* en otras estructuras como *Yo,...* (221), *Tú a mí...* (224), *Tú...* (226) y doble complemento indirecto (uso pleonástico del CI) (228); mientras que en el TLO2/IT aparecen en estructuras como *Me ne frega a me/te ne frega a te* (236), el pronombre personal (función sujeto) situado en posición final de la oración (232) y el pronombre personal seguido de una explicación entre comas y el resto de la oración (235).

(220)

PRISCILA ¿Qué vas tú a disparar? (Sanchís Sinisterra, 2010:66)

(231)

ANTONIA Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?⁵⁹⁷ (Fo, 2008:34)

(221)

NATALIA Yo, ni lo probé. (Sanchís Sinisterra, 2010:67)

(224)

PRISCILA Tú a mí no me puedes dar lecciones de... (Sanchís Sinisterra, 2010:14)

(226)

NATALIA Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova... (Sanchís Sinisterra, 2010:53)

(228)

PRISCILA ... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona... (Sanchís Sinisterra, 2010:12)

(236)

ANTONIA Che te ne frega a te?⁵⁹⁸ (Fo, 2008:34)

(232)

GIOVANNI E 'sta schifezza te la mangi tu!⁵⁹⁹ (Fo, 2008:22)

(235)

GIOVANNI Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»⁶⁰⁰ (Fo, 2008:31)

⁵⁹⁶ LUIS ¿A ti también te han hecho la cesárea? (Fo, 2011:108)

⁵⁹⁷ ANTONIA ¡Ah, claro, todo lo tenemos que hacer nosotras! ¡Correr todo el día, tener hijos, apuntarnos! ¿Y por qué no lo ha hecho su marido? (Fo, 2011:43)

⁵⁹⁸ ANTONIA ¿Y a ti que te importa? (Fo, 2011:43)

⁵⁹⁹ JUAN De todos modos, aún no soy un perro, así que te lo comes tú. (Fo, 2011:26)

Sin embargo, en lo que respecta al TLO3/EN este rasgo no está presente. En inglés los pronombres que se emplean con mayor frecuencia con función enfática son los reflexivos (Larson & Luján, 1989:191), uso que no hemos detectado en el TLO3/EN. En el caso de los *pronombres enfáticos*, los TLO1/SP y TLO2/IT tienen en común una alta presencia de pronombres personales tónicos de primera y segunda persona (*yo* y *tú*) con función de sujeto que resultan innecesarios dado que la desinencia verbal ya proporciona la información relativa al sujeto de la oración. Este es un aspecto que las dos lenguas romances de esta investigación no comparten con la lengua inglesa. En inglés el pronombre personal tónico (sujeto de la oración) es necesario puesto que las desinencias verbales de la conjugación inglesa a menudo coinciden para las distintas personas y puede llevar a confusión fácilmente. Esto es algo característico de esta lengua que no sucede en las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación (español e italiano).

- *Monólogo*. Los *monólogos* presentes en los TLO1/SP (519) y TLO2/IT (525) son muy similares y comparten muchas de las características contenidas en el estudio de Castellón Alcalá (2008) (cfr. 7.2.6.2. *Monólogo*), por ejemplo: empleo de una temática que pretende empatizar con el público (anécdotas o peripecias acontecidas al monologuista, a menudo con finalidad humorística), agilidad temática, interpelación a la audiencia mediante el uso de preguntas retóricas, uso de la segunda persona *tú/vosotros*, enunciados valorativos, reproducción de diálogos en los que se le da voz a otros personajes que no están presentes, hipérbole y una deliberada inadecuación expresiva (léxico coloquial, palabras malsonantes) con una finalidad humorística.

(519)

PRISCILA ¿No me oyes, Natalia? De verdad que no huele... Y hay mucha más luz que allí. (*Huele de nuevo, saca el pañuelo, se lo pasa por la nariz y lo guarda. Toma unos papeles y comprueba que están llenos de polvo.*) Se me han olvidado los guantes. ¿Me los puedes traer?... Modestia aparte, ha sido una buena idea venir con el archivo aquí, ¿sí o no? Más desahogo, más luz, menos humedad... Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí, de tantas horas en ese cuartucho... (*Encuentra una vieja fotografía.*) ¡Mira qué guapo está Néstor aquí! (*La mira*

⁶⁰⁰ JUAN El muy listo ha venido a hacerme hablar: “Hay que asaltar supermercados... ¡la rebelión de la policía!”, y si llego a picar y le doy la razón, él: “¡Alto ahí, terrorista, queda detenido! (Fo, 2011:38)

por detrás.) Fuenteovejuna... ¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?... ¡Natalia! ¿Quieres venir de una vez?... (*Sigue mirando la foto.*)...Y eso que las medias le sentaban fatal. Moradas, ¿no? Qué horror... Pues anda, que el pañuelito en la cabeza... Claro: el pobre, con tal de taparse la calva... (*Queda pensativa.*) A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morir: no hubiera sabido envejecer... Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba... Bueno, no me refiero a la fachada... (*Mira la foto.*) Míralo: un abedul. Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además... Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas... (*Saca pañuelo y frasco y vuelve con ellos a protegerse el olfato. Huele alrededor.*) Ven, mujer, que no te vas a intoxicar. Qué manía, con los olores... Si hace más de una semana que lo puse, y en el prospecto decía que tres días... (Sanchís Sinisterra, 2010:22)

(525)

GIOVANNI Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (*ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge*) «Una leccornia per i vostri amici cani e gatti! Omogeneizzato, gustoso...» Guarda, voglio proprio sentire che odore ha! Come si apre? Oh, guarda, è a vite. Per i cani e gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli! (*Apra la scatola, annusa*) Beh, l'odore non è male... sa come di marmellata sott'aceto con un fondo di rognone trifolato, corretto con olio di fegato di merluzzo. (*Avvicina la scatola all'orecchio. Ridendo*) Si sente il mare! (*Ride disgustato*) Devono essere proprio dei gran deficienti i cani e i gatti per mangiare 'sta porcheria. (*Cambia tono*) Guarda, la voglio proprio assaggiare! Però con due gocce di limone per via del colera. (*Dal di fuori arriva l'ululato di una sirena della polizia, grida di uomini e di donne, e ordini militari*). Cos'è 'sto casino? (*S'affaccia all'immaginaria finestra in palcoscenico e fa cenni verso qualcuno che sta dall'altra parte, nel palazzo di fronte*) Aldo! Ehi, Aldo! Cos'è che sta succedendo? Sí, vedo che è la polizia... ma cosa vogliono? Oeuh, quanti gipponi! Cos'è? Rastrellamento?!... Cosa, contro il supermercato? Quale supermercato?... Ah, anche qui?... Questo del quartiere?! Ma quando è successo?... Oggi? Ma chi?... Tutti? Come tutti?... Oehu, esagerato! Mille donne!... No, mia moglie non c'era di sicuro. Lei è d'un contrario a 'ste ruberie che piuttosto mi fa mangiare le teste di coniglio surgelate!... Solo le teste... il resto si butta. Sono buonissime... si spaccano a metà, due gocce di limone e... (*mima d'ingoiarle*) ostriche! Si diventa fosforescenti! (*Ride*) No, no, non insistere... mia moglie oggi non è neanche uscita di casa. Ha dovuto sfasciare la pancia a una sua amica... Ma no, non sfasciarla nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola... Ma lei ha dato retta al Papa e cosí la pillola non ha fatto effetto, tanto che si è gonfiata in una settimana... Una roba!!... Come, non capisci? (*Guarda in basso nella strada. Si risentono ordini e grida*). Eh, ma è proprio un rastrellamento! Ma cosa hanno intenzione di andare davvero casa per casa? Ah, se vengono anche qui da me gli faccio vedere io! Perché questo è una provocazione bella e buona! Per sputtanarci, sicuro: «Gli operai pelandroni, ladri e balordi»⁶⁰¹ (Fo, 2008:25)

⁶⁰¹ JUAN Qué graciosa... tengo un hambre canina, me comería... (*Coge una lata y lee*) “Una golosina para vuestros amigos perros y gatos. Sabroso, equilibrado...” A ver a qué huele. ¿Cómo se abre? Se le habrá olvidado pedir la llave, como siempre. Anda, si es de rosca. Para perros y gatos las hacen con rosca... ¡claro, con las patas no pueden! (*Abre la lata, huele*) Pues no huele tan mal... parece mermelada en vinagre con un toque de riñones al jerez, aliñada con aceite de hígado de bacalao. (*Se acerca la caja a la oreja, riendo*) ¡Se oye el mar! (*Ríe asqueado*) Los perros y los gatos deben ser unos pardillos para comerse eta porquería. (*Cambia de tono*) Lo voy a probar, pero con unas gotas de limón, por el cólera. (*Del exterior llega el aullido de una sirena de policía, gritos de hombres y mujeres, y órdenes militares*) ¿Qué es ese follón? (*Se asoma a la ventana imaginaria en proscenio, y hace señas a alguien que está en la casa de enfrente*) ¡Eh, Tomás! ¿Qué pasa? Sí, ya veo que es la policía... ¿qué buscan? ¡Hala, qué de furgonas! ¿Qué súper?... ¿Aquí también? ¿El del barrio? ¿Pero cuándo ha sido?... ¿Hoy? ¿Pero quién?... ¿Todas? ¿Cómo todas?... ¡No te pases, mil mujeres!... No, la mía seguro que no. Está en contra de esas cosas, antes me pone cabezas de conejo congeladas. Sólo las cabezas, lo demás se tira. Están riquísimas... se parten por la mitad, unas gotas de limón y... (*Hace que se las traga*) ¡como ostras! ¡Te pones fosforescente! (*Ríe*) No, no, no insistas, mi mujer hoy ni ha salido de casa. Ha tenido que desventarle la tripa a una amiga... sí, le ha tenido que quitar las vendas... porque su marido, Luis, no quiere que se quede embarazada... y le hacía tomar la píldora... pero ella le hizo caso al Papa y entonces la píldora no le ha hecho efecto, y se ha hinchado en una semana que no veas... ¿Cómo que no entiendes? (*Mira hacia la calle, se vuelven a oír gritos y órdenes*) ¡Anda, pues sí que es un registro! ¿Casa por casa? Pues como

Teniendo esto en cuenta, no existen características lingüísticas específicas que asocien el uso del *monólogo* a las lenguas más próximas tipológica-culturalmente de esta investigación (español e italiano), frente a la más distante (inglés). Consideramos que el uso de *monólogos* en los TLO1/SP y TLO2/IT, pero no en el TLO3/EN, es algo independiente de la lengua en la que estén escritos dichos textos.

- Rasgos comunes al TLO1/SP y al TLO3/EN. A pesar de tratarse de textos escritos en dos lenguas tipológica-culturalmente distantes, el TLO1/SP (español) y el TLO3/EN (inglés) comparten dos rasgos en común que no están presentes en el TLO2/IT (italiano). No obstante, y como veremos a continuación, la aparente proximidad entre el español y el inglés en el uso de los rasgos de oralidad es más una ilusión que una realidad.
 - *Enunciados breves concatenados*. Se trata de un rasgo con un índice de frecuencia bajo en los dos TLO. En nuestro corpus resultan muy habituales las oraciones largas subordinadas, en lugar de las oraciones o enunciados breves. Si bien es cierto que hemos detectado una ligera tendencia a que las oraciones en inglés mantengan una estructura sintáctica más sencilla y sean algo más breves que en italiano y español, esto no es algo demasiado notable. En los tres TLO encontramos de manera muy habitual oraciones subordinadas, especialmente en el TLO2/IT, con un uso abusivo de las conjunciones *que*, *che* y *that* para los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN, respectivamente. Por tanto, no consideramos que exista una relación lingüística determinante entre el uso de este rasgo de oralidad y las distintas lenguas de esta investigación.
 - *Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)*. De nuevo en este rasgo el TLO1/SP presenta un único caso, mientras que en el TLO3/EN su uso es mucho más elevado. Por tanto, encontramos un cierto parecido entre los TLO1/SP y TLO2/IT, textos con lenguas afines (español e italiano, respectivamente), que cuentan 1 y 0 casos, respectivamente; y una notable diferencia con respecto al TLO3/EN, texto con una lengua más distante (inglés), que cuenta con 77 casos. El tipo de trasgresiones producidas en el

vengan aquí se van a enterar, porque es una auténtica provocación. Para putearnos, seguro: “¡Los obreros son unos impresentables y unos chorizos!” (Fo, 2011:29-30)

TLO3/EN son prototípicas de la lengua inglesa y, por tanto, no aparecen en los TLO1/SP y TLO2/IT. Se trata de la omisión de los verbos auxiliares en oraciones interrogativas (195) y (196) y de la omisión del sujeto en algunas oraciones (197) y (198), especialmente cuando el sujeto es el pronombre personal *I* (yo); se trata de una desviación de la norma habitual en el inglés coloquial oral.

(195)

SAM You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.⁶⁰² (Pinter, 1966:13)

(196)

MAX What's going on here? You drunk? *He stares at LENNY.* What are you shouting about? You gone mad?⁶⁰³ (Pinter, 1966:35)

(197)

SAM After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.⁶⁰⁴ (Pinter, 1966:16)

(198)

JOEY Feel a bit hungry.⁶⁰⁵ (Pinter, 1966:16)

- Rasgos comunes al TLO2/IT y al TLO3/EN. La aparente correspondencia entre estas dos lenguas se da en dos rasgos ligados a las especificidades de cada lengua (*onomatopeya* y *variación diatópica*). Por tanto, a pesar de su presencia en ambos textos, no detectamos una correspondencia lingüística entre el uso de estos dos rasgos en italiano e inglés.
 - *Onomatopeya*. Resulta muy complejo establecer una relación entre las lenguas y las *onomatopeyas* puesto que se trata de un elemento lingüístico ligado a las especificidades de cada lengua. Acerca de la dependencia entre las *onomatopeyas* y su lengua de origen, Gheno (2003), citado por Rodríguez Abella (2016: 146), explica que «per quanto più trasparenti, sono comunque legate alle specifiche culture in cui sorgono – come dimostrano le

⁶⁰² SAM ¿Sabes lo que me dijo? Me dijo que era el mejor chófer que había conocido. El mejor. (Pinter, 1970:45)

⁶⁰³ MAX ¿Qué es lo que pasa? ¿Estás borracho? *Se queda mirando a LENNY.* ¿Por qué gritas a estas horas por la casa? ¿Te has vuelto loco? (Pinter, 1970:75)

⁶⁰⁴ SAM Después de todo salí con ella un par de veces. ¿no es así? La llevé por ahí una o dos veces en mi taxi. Era una mujer encantadora. (Pinter, 1970:49)

⁶⁰⁵ JOEY Tengo hambre. (Pinter, 1970:50)

variazioni tra le diverse lingue»⁶⁰⁶. Rodríguez Abella (2016:146-147) añade sobre esto mismo que «ante un mismo referente, cada lengua lexicaliza de manera distinta la onomatopeya correspondiente, de acuerdo con sus reglas fonológicas y grafemáticas». Por tanto, teniendo en cuenta que las *onomatopeyas* están estrechamente unidas a las particularidades de su lengua de origen, no consideramos que exista una relación lingüística entre el uso de las *onomatopeyas* en italiano (TLO2/IT) e inglés (TLO3/EN).

- *Variación diatópica*. Las *variaciones diatópicas* son muy poco empleadas en el TLO2/IT, mientras que en el TLO3/EN cuentan con una presencia media. Las *variaciones diatópicas* presentes en el TLO2/IT son características del italiano septentrional (Lombardía) y las del TLO3/EN son características del inglés británico, como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.4.8. *Variación diatópica*). Como aspecto común en ambos textos hemos detectado el uso de *variaciones diatópicas* pertenecientes a un registro coloquial, e incluso vulgar en algunas de las encontradas en el TLO3/EN. Por tanto, dichas variaciones no solo caracterizan a los personajes diatópicamente sino también diafásicamente: (376) en el TLO2/IT (coloquial), (378) en el TLO3/EN (coloquial) y (379) en el TLO3/EN (vulgar).

(376)

ANTONIA Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!⁶⁰⁷ (Fo, 2008:63)

(378)

LENNY Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.⁶⁰⁸ (Pinter, 1966:80)

(379)

LENNY The last bird! When we stopped the car...⁶⁰⁹ (Pinter, 1966:67)

Por tanto, destacamos como aspecto común a ambas lenguas el uso de *variedades diatópicas* para evocar la oralidad en el texto dramático, así como para caracterizar a los personajes diatópica y diafásicamente. Sin embargo, las

⁶⁰⁶ Aunque sean transparentes, están igualmente ligadas a las culturas específicas en las que surgen – como demuestran las variaciones entre las distintitas lenguas. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁰⁷ ANTONIA Ay hija, siempre te estás quejando, qué muermo eres... ¡Pesaaada! ¡Menos mal que no eres mi mujer! (Fo, 2011:84)

⁶⁰⁸ LENNY Chao, Ted. Me he alegrado de verte. Que tengas buen viaje. (Pinter, 1970:137)

⁶⁰⁹ LENNY ¡De la última! Cuando paramos el coche... (Pinter, 1970:117)

variedades diatópicas empleadas no guardan una relación lingüística entre sí puesto que proceden de dos lenguas tipológica y culturalmente distintas. Por un lado, el TLO2/IT emplea variedades diatópicas del italiano septentrional (Lombardía). Por otro lado, el TLO3/EN emplea variedades diatópicas del inglés británico (concretamente de Londres).

- Rasgo presente únicamente en el TLO2/IT.
 - *Aféresis y apócope*. Estos dos fenómenos fonéticos se dan en formas muy extendidas en el italiano actual⁶¹⁰. Al igual que sucede en el rasgo *contracciones*, también la *aféresis* y la *apócope* se emplean en formas muy habituales en la lengua hablada y en la lengua escrita en contextos informales que tratan de reproducir la oralidad en italiano. En el español oral actual resultan habituales los fenómenos fonéticos de acortamiento, según observa Radu-Buterez (2017). Según esta investigadora, la *apócope* es uno de los más extendidos, mucho más que la *aféresis*, en la lengua española. Radu-Buterez (2017:207) destaca el uso de la *apócope* en formas como *para* o *nada* que resultan *pa'* o *na'*, respectivamente, más habituales en las variedades meridionales del español. Sin embargo, a pesar de este factor común en ambas lenguas, no hemos observado casos de *aféresis* y *apócope* en el TLO1/SP.
- Rasgos presentes únicamente en el TLO3/EN.
 - *Contracciones*. Las *contracciones* son un mecanismo extendido e institucionalizado en inglés, presentes en contextos informales (Quirk *et al.*, 1985:122-124). Las *contracciones* se emplean en textos escritos que tratan de reproducir el lenguaje oral coloquial, mientras que en textos escritos pertenecientes a un registro formal (p. ej. textos jurídicos) su uso se considera inapropiado. A pesar de que la utilización de *contracciones* en textos escritos que reproducen el habla cotidiana es algo institucionalizado, Peitsara (2004:78) comprueba en su investigación que se sigue evitando la utilización de *contracciones* en la gran mayoría de textos escritos, ya que su origen oral supone un potente estigma para este mecanismo; sin embargo, esto no es lo que sucede en el TLO3/EN. Es más, la omisión de este

⁶¹⁰ <http://www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/uso-dellapostrofo-forma-ridotta-dellaggettivo> Recuperada el 25 de mayo de 2019
[http://www.treccani.it/enciclopedia/un-po-o-un-po_\(La-grammatica-italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/un-po-o-un-po_(La-grammatica-italiana)/) Recuperado el 25 de mayo de 2019

elemento en el TLO3/EN daría lugar a un texto artificial que, de ningún modo, podría lograr un fiel reflejo de la conversación cotidiana. Teniendo en cuenta este hecho, consideramos las *contracciones* como un rasgo de oralidad fingida prototípico del inglés. En el caso de los TLO1/SP y TLO2/IT, no hemos detectado *contracciones*. En el TLO2/IT el fenómeno fonético-prosódico que guarda mayor similitud con las *contracciones* es la *aféresis* y la *apócope*, aunque este rasgo cuenta con una presencia muy inferior a la de las *contracciones*. Mientras que en el TLO1/SP no existen fenómenos fonético-prosódicos de este tipo.

- *Trasgresión del estándar (nivel morfológico)*. Este rasgo se detecta únicamente en el TLO3/EN y su empleo resulta muy limitado (3 ocurrencias). Entre los distintos tipos de incorrecciones agrupadas en este rasgo, las tres ocurrencias halladas en el TLO3/EN son del mismo tipo: *discordancia gramatical (género y número)*. Como ya explicamos en el análisis cualitativo, las tres ocurrencias de este rasgo se producen encadenadas una tras otra en una única escena y son llevadas a cabo por el mismo personaje (Joey). Ante una presencia tan arbitraria, no podemos considerar el uso de este rasgo de oralidad como una dinámica recurrente en el TLO3/EN, ni como un mecanismo prototípico del inglés, sino como un suceso aislado empleado como herramienta para caracterizar al personaje que lo emplea.

Finalmente, y con el objetivo de recopilar y hacer más accesible la información proporcionada, así como para dar respuesta de manera más contundente y clara a esta pregunta de investigación, vamos a incluir a continuación una tabla en la que recogemos los rasgos que son específicos de las dos lenguas de esta investigación tipológica y culturalmente afines (español e italiano), por un lado, y la lengua tipológica y culturalmente distinta (inglés), por otro.

Tabla 45. Rasgos específicos para cada una de las lenguas de trabajo de esta investigación

LENGUAS TIPOLOGICA Y CULTURALMENTE AFINES	LENGUA TIPOLOGICA Y CULTURALMENTE DISTINTAS
ESPAÑOL / ITALIANO	INGLÉS

Afijos (principalmente sufijos)	Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Contracciones

De acuerdo con lo comentado anteriormente, en la comparación de rasgos de oralidad de los tres TLO estudiados en esta tesis, encontramos dos rasgos de oralidad comunes a los TLO en español y en italiano (lenguas afines) que no están presentes en el TLO en lengua inglesa: *afijos (principalmente sufijos)* y *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional*. Por otra parte, también se observan dos rasgos en el TLO en lengua inglesa sin presencia en los TLO escritos en español e italiano: *trasgresión del estándar (nivel sintáctico)* y *contracciones*.

Además de la distinción inicial hecha en este epígrafe acerca de la presencia de los rasgos de oralidad en los distintos TLO analizados en esta investigación y, en consecuencia, en sus respectivas lenguas, debemos incluir un rasgo de oralidad que, aunque está presente en los tres textos dramáticos, muestra una notable diferencia en su materialización en cada uno de ellos: se trata del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras*, el cual se manifiesta en los tres TLO con un índice de frecuencia medio (3,12 %; 3,22 % y 2,22 % para los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN, respectivamente). Tal y como explicamos en el análisis cualitativo correspondiente (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*), el español y el italiano son dos lenguas que gozan de una mayor libertad en el orden sintáctico de los constituyentes de la oración frente al inglés, que cuenta con una mayor rigidez (Fernández Soriano, 1993:147). Sin embargo, a pesar de esta distinción entre las dos lenguas tipológica y culturalmente afines (español e italiano) y la lengua distinta (inglés), hemos detectado un uso específico en el TLO2/IT (italiano) que no se produce en los otros dos TLO de esta investigación. Nos referimos al fenómeno de las dislocaciones a derecha y a izquierda, mecanismo lingüístico prototípico del *italiano colloquiale* (especialmente del *parlato*) y que, como tal, desempeña un papel muy importante en la plasmación de la oralidad fingida en textos escritos en italiano, incluidos los textos dramáticos. Este fenómeno se ha definido y explicado detalladamente en el análisis cualitativo de los rasgos *catáfora* (cfr. 7.2.2.2. *Catáfora*) y *orden pragmático o marcado de las palabras* (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*) (Berruto, 1986), a los que se remite para ahondar en esta cuestión.

7.3.2. Consecución de los objetivos

7.3.2.1. Objetivo específico 1

Como planteamos en el capítulo 5, dedicado al diseño del estudio y la metodología, el objetivo específico 1 de esta tesis doctoral consiste en:

Identificar y describir, de forma sistemática y razonada, la tipología de rasgos de oralidad fingida empleada en textos dramáticos escritos en italiano, inglés y español.

En relación con este objetivo, presentamos a continuación una propuesta de clasificación razonada y fundamentada de rasgos de oralidad en textos dramáticos elaborada a partir de los resultados de los análisis cuantitativo y cualitativo (cfr. 7. *Análisis del corpus: etapa de comprensión*) llevados a cabo en esta tesis doctoral, basándonos en los datos recopilados de los tres TLO del corpus. Si bien es cierto que esta propuesta de clasificación es específica para los textos dramáticos tratados en esta tesis doctoral, consideramos que representa un valioso punto de partida para contar con una taxonomía de rasgos de oralidad aplicable al texto dramático en general. Por tanto, la elaboración de dicha clasificación nos permitirá valorar si se ha alcanzado el objetivo específico 1 y en qué medida.

Dicha propuesta de clasificación se organiza a partir del gráfico 10 en el que se representa la distribución de rasgos de oralidad (cfr. 7.3.1.2. *Pregunta de investigación* 2). Como ya vimos, en dicho gráfico, que recoge los resultados de la tabla 42, los rasgos aparecen distribuidos en círculos concéntricos en función su mayor o menor relación con las características que definen el texto dramático, desde los más cercanos, en el centro del círculo, hasta los más lejanos en los extremos. Teniendo esto en cuenta, los rasgos pertenecientes al círculo 1 irán en primer lugar en la clasificación por ser los más específicos para el texto dramático y, a medida que vayamos mostrando los círculos más externos, los rasgos incluidos en sus respectivos círculos se irán alejando de la naturaleza del texto dramático. En cada círculo incluiremos los correspondientes rasgos de oralidad y para cada rasgo mostraremos la siguiente información:

Tabla 46. Información mostrada para cada rasgo de oralidad fingida

Círculo	Rasgo	Definición					
		Nivel lingüístico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN
		Característica(s) del texto dramático a la que contribuye este rasgo					
		Si es exclusivo de un TLO producido en una determinada lengua (solo si se da el caso)					

- Definición: una breve, pero completa definición del rasgo de oralidad, en la que se tendrá en cuenta tanto la información de la revisión de la bibliografía, como la derivada del análisis cualitativo.
- Nivel lingüístico al que pertenece: uno de los ocho niveles en los que hemos clasificado los rasgos de oralidad en esta investigación (fonético-prosódico, sintáctico, morfológico, léxico-semántico, pragmático, discursivo, retórico u ortotipográfico) (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*).
- Índice de frecuencia en cada uno de los TLO de esta investigación (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*).
- Número de ocurrencias en cada uno de los TLO de esta investigación (cfr. 7.1. *Análisis cuantitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*).
- Característica(s) del texto dramático a la(s) que contribuye dicho rasgo. En el análisis cualitativo de cada rasgo de oralidad se ha analizado su relación con las distintas características del texto dramático (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*), información que posteriormente se ha recopilado y mostrado en este mismo capítulo para dar respuesta a la pregunta de investigación 2 (cfr. 7.3.1.2. *Pregunta de investigación 2*).
- Si el rasgo es propio del TLO producido en una lengua. Esta información procede de la respuesta a la pregunta de investigación 4 de este mismo capítulo (cfr. 7.3.1.4. *Pregunta de investigación 4*) en la que se trata el uso de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos en función de la lengua en la que esté escrito (italiano, inglés y español), teniendo en cuenta su mayor o menor proximidad tipológico-cultural.

Tabla 47. Propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos

CÍRCULOS	RASGOS																								
Círculo 1	<p>1. Catáfora</p> <p>Mecanismo de cohesión textual que establece una relación entre dos elementos lingüísticos —uno anticipado, generalmente un pronombre, y un posterior grupo de palabras— que hacen alusión a una misma entidad.</p> <p>Nivel sintáctico</p> <table border="1"> <tr> <th colspan="3">Índice de frecuencia</th> <th colspan="3">Número de ocurrencias</th> </tr> <tr> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> </tr> <tr> <td>1,27 %</td> <td>0,69 %</td> <td>0,24 %</td> <td>47</td> <td>35</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>Medio</td> <td>Bajo</td> <td>Bajo</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>Oralidad, multidimensionalidad, teatralidad, inmediatez y representabilidad</p> <p>Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.</p>	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias			TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	1,27 %	0,69 %	0,24 %	47	35	8	Medio	Bajo	Bajo			
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias																					
	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN																			
	1,27 %	0,69 %	0,24 %	47	35	8																			
	Medio	Bajo	Bajo																						
	<p>2. Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido</p> <p>Emisión en estilo directo de las palabras de un personaje en voz de otro personaje, el cual adquiere un nuevo rol de personaje-narrador, que pretende recrear el habla real en el texto escrito.</p> <p>Nivel discursivo</p> <table border="1"> <tr> <th colspan="3">Índice de frecuencia</th> <th colspan="3">Número de ocurrencias</th> </tr> <tr> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> </tr> <tr> <td>1,03 %</td> <td>1,33 %</td> <td>0,15 %</td> <td>38</td> <td>68</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>Medio</td> <td>Medio</td> <td>Bajo</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>Oralidad, inmediatez, representabilidad y multidimensionalidad</p> <p>Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.</p>	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias			TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	1,03 %	1,33 %	0,15 %	38	68	5	Medio	Medio	Bajo			
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias																					
	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN																			
	1,03 %	1,33 %	0,15 %	38	68	5																			
	Medio	Medio	Bajo																						
	<p>3. Paralelismo</p> <p>Figura retórica que consiste en repetir algunos elementos lingüísticos, así como su disposición en la oración, contribuyendo al ritmo del texto.</p> <p>Nivel retórico</p> <table border="1"> <tr> <th colspan="3">Índice de frecuencia</th> <th colspan="3">Número de ocurrencias</th> </tr> <tr> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> </tr> <tr> <td>1,76 %</td> <td>0,61 %</td> <td>1,26 %</td> <td>65</td> <td>31</td> <td>42</td> </tr> <tr> <td>Medio</td> <td>Bajo</td> <td>Medio</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>Oralidad, inmediatez, representabilidad y multidimensionalidad</p> <p>Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.</p>	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias			TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	1,76 %	0,61 %	1,26 %	65	31	42	Medio	Bajo	Medio			
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias																					
	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN																			
	1,76 %	0,61 %	1,26 %	65	31	42																			
	Medio	Bajo	Medio																						
	<p>4. Interjección</p> <p>Palabra invariable que confiere numerosas implicaciones pragmáticas al texto en el que aparece y que generalmente desempeña diversas funciones ilocutivas así como discursivas.</p> <p>Nivel pragmático</p> <table border="1"> <tr> <th colspan="3">Índice de frecuencia</th> <th colspan="3">Número de ocurrencias</th> </tr> <tr> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> <td>TLO1/SP</td> <td>TLO2/IT</td> <td>TLO3/EN</td> </tr> <tr> <td>1,08 %</td> <td>4,61 %</td> <td>2,01 %</td> <td>40</td> <td>235</td> <td>67</td> </tr> <tr> <td>Medio</td> <td>Medio</td> <td>Medio</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>Oralidad, inmediatez, representabilidad y multidimensionalidad</p> <p>Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.</p>	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias			TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	1,08 %	4,61 %	2,01 %	40	235	67	Medio	Medio	Medio			
Índice de frecuencia			Número de ocurrencias																						
TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN																				
1,08 %	4,61 %	2,01 %	40	235	67																				
Medio	Medio	Medio																							

	5. <i>Estructura estereotipada de conversación</i>	Unidad léxica o enunciado fraseológico empleado en la interacción social, a menudo para indicar el inicio y el final de dicha interacción.					
		Nivel pragmático					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP 0,38 % Bajo	TLO2/IT 0,31 % Bajo	TLO3/EN 0,51 % Bajo	TLO1/SP 14	TLO2/IT 16	TLO3/EN 17
		Oralidad, inmediatez, representabilidad y multidimensionalidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.						
	6. <i>Marcador discursivo</i>	Mecanismo de cohesión textual que establece relaciones entre los enunciados y que desempeña diversas funciones pragmático-discursivas en el texto.					
		Nivel pragmático					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP 13,44 % Alto	TLO2/IT 7,94 % Medio	TLO3/EN 9,98 % Medio	TLO1/SP 496	TLO2/IT 405	TLO3/EN 332
		Oralidad, inmediatez, representabilidad y multidimensionalidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.						
	7. <i>Pregunta retórica</i>	Pregunta que se formula sin esperar respuesta, con la que a menudo se pretende cuestionar la información contenida en la propia pregunta, así como provocar una reacción en el receptor.					
		Nivel pragmático					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
TLO1/SP 6,85 % Medio		TLO2/IT 4,67 % Medio	TLO3/EN 4,30 % Medio	TLO1/SP 253	TLO2/IT 238	TLO3/EN 143	
Oralidad, inmediatez, representabilidad y multidimensionalidad							
Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.							
Círculo 2	8. <i>Trasgresión del estándar (nivel morfológico)</i>	Vulneración de la norma lingüística a nivel morfológico, empleada principalmente para caracterizar el habla de los personajes (variedad diastrática).					
		Nivel morfológico					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP 0 %	TLO2/IT 0 %	TLO3/EN 0,09 % Bajo	TLO1/SP 0	TLO2/IT 0	TLO3/EN 3
		Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Solo está presente en el TLO3/EN, mientras que en el TLO1/Sp y TLO2/IT (textos escritos en lenguas tipológica y culturalmente afines) no se recurre a este rasgo de oralidad.						
	9. <i>Repetición léxica y de estructuras</i>	Repetición de una o más palabras de tipo léxico o sintáctico con el fin de enfatizar la información repetida así como transmitir distintas implicaciones pragmáticas.					
		Nivel léxico-semántico					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN

	10,73 % Alto	8,22 % Medio	16,26 % Alto	385	419	541
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>10. Enunciados breves concatenados</i>	Conjunto de enunciados breves, que pueden constituir una oración completa o no, cuya finalidad principal es dotar al texto de mayor agilidad y ritmo.					
	Nivel sintáctico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 0,05 % Bajo	TLO2/IT 0 % Bajo	TLO3/EN 0,36 % Bajo	TLO1/SP 2	TLO2/IT 0	TLO3/EN 12
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Mayor presencia en el caso del TLO3/EN, mientras que en los TLO1/Sp y TLO2/IT (textos en lenguas tipológica y culturalmente afines) su presencia es ínfima o nula.					
<i>11. Enumeración</i>	Figura retórica que consiste en mencionar sucesivamente una serie de elementos, y con la que se pretende dotar al texto de mayor agilidad y ritmo.					
	Nivel retórico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 0,79 % Bajo	TLO2/IT 1,08 % Medio	TLO3/EN 0,42 % Bajo	TLO1/SP 29	TLO2/IT 55	TLO3/EN 14
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>12. Unidad fraseológica</i>	Grupo heterogéneo de combinaciones de palabras que se caracterizan por su alto grado de fijación en la forma y un grado variable de idiomática en el significado.					
	Nivel léxico-semántico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 1,87 % Medio	TLO2/IT 0,49 % Bajo	TLO3/EN 0,75 % Bajo	TLO1/SP 69	TLO2/IT 25	TLO3/EN 25
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>13. Frase elíptica</i>	Oración en la que se omite algún componente que puede sobreentenderse por el contexto o el cotexto.					
	Nivel sintáctico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 4,85 % Medio	TLO2/IT 2,10 % Medio	TLO3/EN 5,32 % Bajo	TLO1/SP 179	TLO2/IT 107	TLO3/EN 177
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>14. Pausa o vacilación</i>	Fenómeno que pretende simular en el texto escrito las pausas o vacilaciones habituales en la comunicación oral espontánea, por lo general mediante el uso de puntos suspensivos.					
	Nivel sintáctico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN

	9,32 % Alto	16,98 % Alto	5,32 % Medio	344	866	177
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>15. Reformulación sintáctica o corrección</i>	Recurso con el que se pretende recrear en el texto escrito, a menudo mediante el uso de puntos suspensivos, errores y simultáneas correcciones fruto de la espontaneidad propia de la comunicación oral no planificada.					
	Nivel sintáctico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 0,73 % Bajo	TLO2/IT 0,27 % Bajo	TLO3/EN 1,14 % Medio	TLO1/SP 27	TLO2/IT 14	TLO3/EN 38
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>16. Enunciado incompleto o suspendido</i>	Oración en la que se ha omitido algún elemento, que se representa generalmente mediante puntos suspensivos, y cuya función principal es sugerir la información omitida sin mencionarla explícitamente. Suele ir acompañado de cambios en la entonación, lo que conlleva implicaciones pragmáticas.					
	Nivel sintáctico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 2,87 % Medio	TLO2/IT 0,24 % Bajo	TLO3/EN 0,27 % Bajo	TLO1/SP 106	TLO2/IT 12	TLO3/EN 9
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>17. Coloquialismo</i>	Palabra o grupo de palabras perteneciente a un registro coloquial, esto es, empleada de manera cotidiana en una conversación informal y distendida.					
	Nivel léxico-semántico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 1,57 % Medio	TLO2/IT 3,98 % Medio	TLO3/EN 2,67 % Medio	TLO1/SP 58	TLO2/IT 203	TLO3/EN 89
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
<i>18. Variación diatópica</i>	Palabra o grupos de palabras de una lengua que presentan alguna característica específica de una región o país en el que se habla dicha lengua. Se emplea principalmente para caracterizar el habla de algún personaje.					
	Nivel léxico-semántico					
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
	TLO1/SP 0 %	TLO2/IT 0,75 % Bajo	TLO3/EN 1,08 % Medio	TLO1/SP 0	TLO2/IT 38	TLO3/EN 36
	Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Se emplea en los TLO2/IT y TLO3/EN.					
<i>19. Orden pragmático o marcado de</i>	Enunciado cuyos elementos se disponen en un orden sintáctico que difiere del orden canónico de la oración con el fin de enfatizar determinada información.					

	<i>las palabras</i>	Nivel sintáctico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 3,12 % Medio	TLO2/IT 3,22 % Medio	TLO3/EN 2,22 % Medio	TLO1/SP 115	TLO2/IT 164	TLO3/EN 74
		Oralidad, inmediatez y representabilidad					
	Se emplea en los tres TLO, aunque destaca su uso en el TLO2/IT, que cuenta con un gran número de dislocaciones, fenómeno característico del italiano.						
	20. <i>Aféresis y apócope</i>	Omisión de una vocal o de una o varias sílabas en posición inicial de palabra (<i>aféresis</i>) o en posición final (<i>apócope</i>). Esta omisión se suele representar gráficamente en el texto escrito mediante un apóstrofo (‘); su principal función es simular la conversación coloquial en el texto escrito, así como caracterizar el habla del personaje que emplea este recurso fonético.					
		Nivel fonético-prosódico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 0 %	TLO2/IT 1,80 % Medio	TLO3/EN 0 %	TLO1/SP 0	TLO2/IT 92	TLO3/EN 0
		Oralidad, inmediatez y representabilidad					
		Se emplea en el TLO2/IT en el que se reflejan los acortamientos típicos del <i>parlato</i> .					
	21. <i>Contracción</i>	Unión de dos palabras mediante un apóstrofo (‘) de manera que se suprime una parte de una de ellas. La función principal de este recurso fonético es simular la conversación coloquial en el texto escrito.					
		Nivel fonético-prosódico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 0 % Medio	TLO2/IT 0 % Alto	TLO3/EN 24,67 % Medio	TLO1/SP 0	TLO2/IT 0	TLO3/EN 821
Oralidad, inmediatez y representabilidad							
Característico del TLO3/EN, texto en una lengua tipológica y culturalmente distinta a los otros dos TLO, puesto que las <i>contracciones</i> son un recurso institucionalizado en el inglés conversacional.							
22. <i>Hipérbole</i>	Figura retórica mediante la que se produce una exageración que dota al texto de gran expresividad y espontaneidad y que, a menudo, produce efectos irónicos o humorísticos.						
	Nivel retórico						
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias			
	TLO1/SP 0,19 % Bajo	TLO2/IT 0,27 % Bajo	TLO3/EN 0,12 % Bajo	TLO1/SP 7	TLO2/IT 14	TLO3/EN 4	
	Oralidad, inmediatez y representabilidad						
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.						
23. <i>Metáfora</i>	Figura retórica que establece una relación conceptual entre dos entidades distintas pero que guardan cierta semejanza, dotando al texto de expresividad y creatividad.						
	Nivel retórico						
	Índice de frecuencia			Número de ocurrencias			
	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	TLO1/SP	TLO2/IT	TLO3/EN	

		0,87 % Medio	0,35 % Bajo	0,60 % Bajo	32	20	20
		Oralidad, inmediatez y representabilidad					
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
	24. <i>Comparación</i>	Figura retórica que mediante un nexos (normalmente «como») establece una relación comparativa entre dos entidades que guardan cierta semejanza, dotando al texto de gran expresividad y creatividad.					
		Nivel retórico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 0,33 % Medio	TLO2/IT 0,43 % Medio	TLO3/EN 0,06 % Medio	TLO1/SP 12	TLO2/IT 20	TLO3/EN 2
		Oralidad, inmediatez y representabilidad					
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
	Círculo 3	25. <i>Deíctico</i>	Elemento lingüístico, generalmente pronombre o adverbio, que puede establecer una relación exofórica, es decir, con una entidad extralingüística o endofórica, con una entidad presente en el texto (deixis anafórica y deixis catafórica).				
		Nivel sintáctico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 1,90 % Medio	TLO2/IT 1,75 % Medio	TLO3/EN 2,82 % Medio	TLO1/SP 70	TLO2/IT 89	TLO3/EN 94
		Oralidad y teatralidad					
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
26. <i>Onomatopeya</i>		Palabra escrita que representa el sonido al que imita, generalmente sonidos producidos por objetos o emitidos por las personas al hablar o por animales.					
		Nivel léxico-semántico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 0 %	TLO2/IT 0,45 % Bajo	TLO3/EN 0,27 % Bajo	TLO1/SP 0	TLO2/IT 23	TLO3/EN 9
	Oralidad y teatralidad						
	En el TLO1/Sp este rasgo no está presente, mientras que en los TLO2/IT y TLO3/EN lo está.						
Círculo 4	27. <i>Anáfora</i>	Mecanismo de cohesión textual que establece una relación entre dos elementos lingüísticos —un grupo de palabras previo y otro elemento lingüístico posterior, generalmente un pronombre— que hacen alusión a una misma entidad.					
		Nivel sintáctico					
		Índice de frecuencia			Número de ocurrencias		
		TLO1/SP 3,85 % Medio	TLO2/IT 5,63 % Medio	TLO3/EN 5,38 % Medio	TLO1/SP 142	TLO2/IT 287	TLO3/EN 179
		Oralidad y multidimensionalidad					
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.					
	28. <i>Préstamo</i>	Palabra o expresión integrada de otra lengua sin modificación de la forma (préstamo puro) o adaptada a la grafía de la lengua meta en mayor o menor grado (préstamo					

		naturalizado).
		Nivel léxico-semántico
		Índice de frecuencia
		Índice de frecuencia
		TLO1/SP 0,51 % Bajo
		TLO2/IT 0,35 % Bajo
		TLO3/EN 0,51 % Bajo
		TLO1/SP 19
		TLO2/IT 18
		TLO3/EN 17
		Oralidad y multidimensionalidad
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.
	29. <i>Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional</i>	Pronombres, a menudo personales tónicos, que podrían sobreentenderse, pero que se explicitan con el fin de enfatizar cierta parte de la oración.
		Nivel morfológico
		Índice de frecuencia
		Índice de frecuencia
		TLO1/SP 2,84 % Medio
		TLO2/IT 5,04 % Medio
		TLO3/EN 0 %
		TLO1/SP 123
		TLO2/IT 296
		TLO3/EN 0
		Oralidad y multidimensionalidad
		Propio de los TLO1/Sp y TLO2/IT, escritos en lenguas tipológica y culturalmente afines. En el caso del TLO3/EN, los pronombres son necesarios para reconocer el sujeto de la oración, puesto que la desinencia verbal no siempre puede proporcionar esta información.
	30. <i>Acumulación de signos de puntuación</i>	Oraciones con una presencia elevada de signos de puntuación, especialmente de admiración y exclamación, que sugieren cambios en la entonación del enunciado con el fin de mostrar la actitud del emisor: ironía, rechazo, alivio, súplica, alegría, etc.
		Nivel ortotipográfico
		Índice de frecuencia
		Índice de frecuencia
		TLO1/SP 1,82 % Medio
		TLO2/IT 2,16 % Medio
		TLO3/EN 0,72 % Bajo
		TLO1/SP 67
		TLO2/IT 110
		TLO3/EN 24
		Oralidad y multidimensionalidad
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.
	31. <i>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales</i>	Uso de marcas tipográficas (especialmente comillas, cursiva o puntos suspensivos) para destacar determinada información presente en el texto que aparece señalada mediante dichas marcas tipográficas, sobre todo en el caso de la cursiva o las comillas, o sugerir cierta información que puede no estar presente en el texto, especialmente en el caso de los puntos suspensivos.
		Nivel ortotipográfico
		Índice de frecuencia
		Índice de frecuencia
		TLO1/SP 24,41 % Alto
		TLO2/IT 21,33 % Alto
		TLO3/EN 5,87 % Medio
		TLO1/SP 901
		TLO2/IT 1088
		TLO3/EN 195
		Oralidad y multidimensionalidad
		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.
Círculo 5	32. <i>Afijo (sufijo)</i>	Morfema que se liga al lexema o raíz de una palabra. En el caso del sufijo, este se sitúa tras el lexema de la palabra con el fin de enfatizar cierta información o expresar distintas implicaciones pragmáticas: ironía o afectividad

		principalmente.					
		Nivel morfológico					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP 0,54 % Bajo	TLO2/IT 0,69 % Bajo	TLO3/EN 0 %	TLO1/SP 20	TLO2/IT 35	TLO3/EN 0
		Oralidad					
		Su uso es característico de los TLO1/Sp y TLO2/IT, textos en lenguas tipológica y culturalmente afines.					
	33. <i>Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)</i>	Vulneración de la norma lingüística a nivel sintáctico empleada principalmente para caracterizar a un determinado personaje (variedad diastrática).					
		Nivel sintáctico					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP 0,03 % Bajo	TLO2/IT 0 %	TLO3/EN 2,31 % Medio	TLO1/SP 1	TLO2/IT 0	TLO3/EN 77
		Oralidad					
		Su uso es característico del TLO3/EN, texto en una lengua tipológica y culturalmente distinta a los otros dos TLO.					
	34. <i>Digresión</i>	Desviación temporal del tema principal para tratar otro relacionado con él. Se emplea para dotar al texto escrito de mayor espontaneidad, naturalidad y un efecto de improvisación simulando este fenómeno tan característico de la comunicación oral.					
		Nivel sintáctico					
		Índice de frecuencia	Número de ocurrencias				
		TLO1/SP 0,27 % Bajo	TLO2/IT 0,02 % Bajo	TLO3/EN 0,33 % Bajo	TLO1/SP 10	TLO2/IT 1	TLO3/EN 11
	Oralidad						
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.						
35. <i>Palabra malsonante y término ofensivo</i>	Palabra considerada inapropiada o de mal gusto en la mayoría de situaciones comunicativas, cuya principal finalidad es caracterizar el habla de un personaje (variedad diastrática).						
	Nivel léxico-semántico						
	Índice de frecuencia	Número de ocurrencias					
	TLO1/SP 0,51 % Bajo	TLO2/IT 2,20 % Medio	TLO3/EN 1,92 % Medio	TLO1/SP 19	TLO2/IT 112	TLO3/EN 64	
	Oralidad						
	Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.						
36. <i>Apelativo (vocativo)</i>	Palabra empleada principalmente para apelar o llamar al receptor del mensaje (función fática), pero que también puede indicar el valor ilocutivo del acto de habla en el que aparece dependiendo de la entonación con la que se emite.						
	Nivel léxico-semántico						
	Índice de frecuencia	Número de ocurrencias					
	TLO1/SP 0,33 % Bajo	TLO2/IT 0,02 % Bajo	TLO3/EN 0,06 % Bajo	TLO1/SP 12	TLO2/IT 3	TLO3/EN 2	
	Oralidad						

		Uso del rasgo similar en los tres TLO, por lo que no depende de la lengua empleada.
--	--	---

Teniendo en cuenta la información contenida en la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos (tabla 47), podemos afirmar que se ha alcanzado, de forma completa para los tres TLO estudiados en esta tesis, el primer objetivo específico enunciado en el diseño del estudio (cfr. 5.1. *Objetivos*):

Identificar y describir, de forma sistemática y razonada, la tipología de rasgos de oralidad fingida empleada en textos dramáticos escritos en italiano, inglés y español.

Tomando como punto de partida la clasificación instrumental elaborada en el diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*), a su vez basada en los estudios revisados en la revisión de la bibliografía (cfr. 4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*) y a la que sometimos a unos ajustes en el diseño del estudio (cfr. 5.4.2. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*), hemos logrado obtener la presente clasificación que recopila de forma ordenada y sistemática un total de 36 tipos de rasgos de oralidad fingida localizados en los tres TLO del corpus, siguiendo una ordenación en «círculos concéntricos», en función de la relación más o menos próxima de cada rasgo con las características que definen el texto dramático. Esta clasificación supone un importante avance ya que propone una serie de rasgos de oralidad que no solo se basan en una revisión de estudios previos sobre el tema, sino que se han contrastado mediante un minucioso análisis, cuantitativo y cualitativo (cfr. 7.1. *Análisis cuantitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO* y 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*), en textos dramáticos. Asimismo, para cada uno de los rasgos se ha aportado información relevante en cuanto a las propiedades y principales funciones del mismo, el nivel lingüístico al que pertenece, la relevancia que tiene en cada uno de los tres TLO (número de ocurrencias e índice de frecuencia), su relación con el texto dramático y las características del mismo a las que contribuye y, finalmente, posibles diferencias detectadas en el uso de cada rasgo entre las tres lenguas de trabajo (italiano, inglés y español).

8. ANÁLISIS DEL CORPUS: ETAPA DE REEXPRESIÓN

Una vez completada la etapa de comprensión (Capítulo 7), damos comienzo a la etapa de reexpresión en la que nos centramos en el estudio de los rasgos de oralidad fingida en los TLM. Esta etapa está formada por dos apartados principales. En primer lugar, llevaremos a cabo un análisis cualitativo de la reexpresión de determinados rasgos de oralidad fingida en los TLM del corpus (cfr. 8.1. *Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra*). Finalmente, recopilaremos y cuantificaremos los resultados obtenidos tras completar el análisis cualitativo, dando lugar a un nuevo análisis cuantitativo (cfr. 8.2. *Resultados globales de la etapa de reexpresión y discusión*). La unión de los resultados obtenidos en estos dos análisis nos proporcionará la información necesaria para detectar posibles tendencias en cuanto a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos y factores que afectan a dicha traducción.

8.1. Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra

Para el análisis de la traducción de los rasgos de oralidad en los textos dramáticos de esta investigación partimos de nuestra propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida aplicable a los textos dramáticos, recogida en la tabla 47 (cfr. 7.3.2.1. *Objetivo específico 1*), basada a su vez en el gráfico 10 de círculos concéntricos sobre los rasgos de oralidad más o menos próximos al texto dramático (cfr. 7.3.1.2. *Pregunta de investigación 2*). Esta tabla y el gráfico nos proporcionan una serie de rasgos que, basándonos en los resultados del estudio cuantitativo y cualitativo de los TLO del corpus, resultan ser los más relevantes para el texto dramático, es decir, los que más contribuyen a mantener en el texto las características propias de este género. De todos ellos, los más próximos a la naturaleza del texto dramático son los siete rasgos de oralidad incluidos en el primer círculo del gráfico y que indicamos a continuación:

1. *Catáfora*
2. *Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*
3. *Paralelismo*
4. *Interjección*

5. *Estructura estereotipada de conversación*
6. *Marcador discursivo*
7. *Pregunta retórica*

Estos siete rasgos se caracterizan por compartir el mayor número de características del texto dramático incluidas en la propuesta de Trancón Pérez (2004), concretamente cinco de las seis: oralidad, inmediatez, representabilidad, multidimensionalidad y teatralidad. Además, se trata de aquellos rasgos de oralidad que contribuyen a mantener en el texto dramático las características más específicas para esta tipología textual (cfr. 7.3.1.2. *Pregunta de investigación 2*). Teniendo esto en cuenta, consideramos que el estudio de la traducción de los rasgos de oralidad del primer círculo es representativo del estudio de la traducción de los rasgos de la oralidad fingida en los textos dramáticos. Con este propósito, para cada uno de los rasgos seleccionados vamos a analizar algunos de los casos más representativos de cada TLO con las respectivas traducciones a los otros dos idiomas de esta investigación.

8.1.1. Catáfora

Como ya hemos puesto de manifiesto en el apartado referido a la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad en textos dramáticos (tabla 47), la *catáfora* es un rasgo de oralidad perteneciente al nivel sintáctico que presenta un índice de frecuencia medio en el TLO1/SP (1,27 %) y bajo en el caso de los TLO2/IT y TLO3/EN (0,69 % y 0,24 %, respectivamente). Entre las características del texto dramático a las que contribuye destacan la oralidad, la multidimensionalidad y la teatralidad. A continuación, vamos a analizar algunos casos de traducción de *catáforas*.

8.1.1.1. Catáforas seleccionadas en el TLO1/SP

La principal función de la *catáfora* en el TLO1/SP, según los resultados del análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.2.2. *Catáfora*), es mantener la espontaneidad del discurso y, en consecuencia, representa un rasgo de oralidad fingida. En el TLO1/SP el

uso de la *catáfora* es muy habitual con esta función en situaciones en las que se producen malentendidos que buscan provocar un efecto cómico en el lector. Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 1:** en el TLO1/SP se emplea el pronombre «lo» como elemento catafórico.

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
1	NATALIA ¡Ya <u>lo</u> tengo! PRISCILA ¿Qué? NATALIA <u>El nombre de esos bichos: carcoma.</u> (Sanchís Sinisterra, 2010: 19)	NATALIA <u>Ecco!</u> PRISCILA Cosa? NATALIA <u>Il nome degli animaletti: tarli.</u> (Sanchís Sinisterra, 2004: 21; tr. Palmarini)	NATALIE I've got <u>it!</u> PRISCILLA What? NATALIE <u>The name of those bugs: termites.</u> (Sanchís Sinisterra, 2003: 8; tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Creación discursiva	Equivalente acuñado

- En la traducción al italiano se utiliza el adverbio *ecco* como equivalente de «Ya lo tengo». Se trata de una traducción mediante una creación discursiva según la clasificación de Molina y Hurtado (2002). «Ecco», cuya traducción al español se corresponde con la expresión «he aquí»⁶¹¹, es un sustituto para la construcción «tener algo» en el sentido de «saber» u «ocurrirse», dado que en italiano no existe una expresión equivalente a «tener» con el significado usado en el TLO1/SP. «Ecco» es un adverbio muy utilizado en el *parlato*, esto es, el italiano hablado, por lo que transmite una importante carga oral al texto. De manera que, aunque la *catáfora* se pierde en la traducción italiana, se mantiene un recurso evocador de la oralidad.
 - En la traducción al inglés se emplea como técnica del equivalente acuñado. En inglés, al contrario de lo que ocurre en la traducción italiana, el verbo «have got» puede incorporar el mismo sentido que «tener» en el TLO1/SP. El uso de este verbo permite traducir el pronombre español «lo» por el pronombre inglés «it» y mantener la *catáfora* en la traducción.
- **Caso 2:** en el TLO1/SP aparece una doble *catáfora* con función enfática mediante el uso del pronombre «lo».

2	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
---	---------	---------	---------

⁶¹¹ https://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/Italiano/E/ecco.shtml Recuperado el 19 de febrero de 2020

	NATALIA Por cierto, ¿ <u>lo</u> has leído o no <u>lo</u> has leído? PRISCILA ¿A qué te refieres? NATALIA <u>Al Capital</u> . (Sanchís Sinisterra, 2010: 21)	NATALIA A proposito: <u>lo</u> hai letto o no? PRISCILA A cosa ti refirisci? NATALIA <u>Al Capitale</u> . (Sanchís Sinisterra, 2004: 23, tr. Palmarini)	NATALIE To be sure. So, have you read <u>it</u> or haven't you? PRISCILLA What are you talking about? NATALIE <u>Das Kapital</u> . (Sanchís Sinisterra, 2003: 10, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- Tanto en la traducción al italiano como en la traducción al inglés se ha mantenido la primera *catáfora* pero se ha obviado la segunda. La primera *catáfora* se ha traducido en ambos casos mediante el uso de un equivalente acuñado: en italiano el pronombre «lo» y en inglés el pronombre «it». En ambas traducciones se podría haber mantenido también la segunda *catáfora*: «A proposito: lo hai letto o non lo hai letto?» y «So, have you read it or haven't you read it?», respectivamente para la traducción italiana e inglesa. Sin embargo, no se ha traducido esta segunda *catáfora*, por lo que se pierde un rasgo de oralidad en las traducciones. Desconocemos el motivo que ha llevado a los traductores a obviar la segunda *catáfora*, tal vez consideraron que resultaba repetitiva, ya que no aporta nueva información. No obstante, en el TLO1/SP esta segunda *catáfora* también puede considerarse redundante e innecesaria, pero el autor la incluye porque cumple una función enfática que pierde fuerza en las traducciones. Las traductoras del TLO1/SP al italiano y al inglés son Cristina Palmarini y Mary-Alice Lessing, respectivamente. Como ya explicamos en la descripción del corpus (cfr. 6.1.3. TLM1/EN: *The Siege of Leningrad* y 6.1.4. TLM1/IT: *L'assedio di Leningrado*), ambas traductoras cuentan con una sobrada formación en el campo de la traducción de textos teatrales. Ambas traducciones forman parte de colecciones de textos dramáticos publicados para su lectura y no para su representación en un escenario, hecho que, tal vez, influya en la eliminación de algún rasgo de oralidad considerado repetitivo, como en el presente caso, con el fin de agilizar y facilitar la lectura.
- **Caso 3:** en el TLO1/SP el elemento catafórico es el pronombre «lo» y aparece una doble *catáfora* junto a un *paralelismo* «Tú lo que quieres es..., yo lo que quiero es...».

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
3	NATALIA Tú <u>lo</u> que quieres, <u>es amargarme la fiesta</u> .	NATALIA <u>L'unica cosa</u> che vuoi, <u>è rovinarmi la festa</u> .	NATALIE But you, <u>all</u> you want <u>is to sour this party for me</u> .

	PRISCILA Yo, <u>lo</u> que quiero, <u>es que pongas los pies en tierra</u> . (Sanchís Sinisterra, 2010: 48-49)	PRISCILA L' <u>única cosa</u> che voglio, è <u>che torni coi piedi in terra</u> . (Sanchís Sinisterra, 2004: 59, tr. Palmarini)	PRISCILLA What I want <u>is to have you put your feet on the ground</u> . (Sanchís Sinisterra, 2003: 31, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Creación discursiva	Creación discursiva

- En la traducción al italiano se traduce el pronombre catafórico «lo» como «l'única cosa». Se trata de una creación discursiva con una fuerte carga de oralidad debido al empleo del sustantivo genérico «cosa», que no está presente en el TLO1/SP. En la traducción al italiano se mantiene el *paralelismo* mediante la repetición de la estructura «l'única cosa che vuoi..., l'única cosa che voglio...» Al igual que sucede en el caso 1 con «ecco», la traductora introduce en la traducción italiana un elemento lingüístico que fomenta la oralidad del texto meta, pero que no está presente en el TLO.
- En la traducción al inglés también se emplea como técnica de traducción la creación discursiva para la primera *catáfora*: el pronombre «lo» se traduce con el pronombre «all». En cambio, en la segunda *catáfora* se recurre al equivalente acuñado: pronombre «lo» traducido por el pronombre «what». En lo que respecta al *paralelismo*, este resulta menos efectivo que en el TLO1/SP y en su traducción al italiano, dado que hace uso de dos elementos lingüísticos distintos: «all you want is..., what I want is...». Desconocemos el motivo que ha llevado a la traductora a realizar este cambio, ya que podría haber utilizado el mismo elemento lingüístico en los dos casos «all» o «what» y, en consecuencia, haber mantenido el *paralelismo* completo.
- **Caso 4:** en el TLO1/SP se emplea el pronombre «lo» como elemento catafórico.

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
4	NATALIA Y <u>lo</u> de los pechos, tampoco... ¿Qué me decías?... « <u>La revolución hará...</u> » ¿Cómo era?... « <u>La revolución hará más dulce la leche de las madres</u> » (Sanchís Sinisterra, 2010:53)	NATALIA E nemmeno <u>la storia</u> dei seni... Com'è che mi dicevi...? “ <u>La rivoluzione sarà...</u> ” Com'era? “ <u>La rivoluzione renderà il latte materno più dolce...</u> ” (Sanchís Sinisterra, 2004: 63, tr. Palmarini)	NATALIE And not <u>the part</u> about my breasts, either... What were you telling me? “ <u>The Revolution will make...</u> ” How did that go? “ <u>The Revolution will make mother's milk sweeter.</u> ” (Sanchís Sinisterra, 2003: 36, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Creación discursiva	Creación discursiva

- En su traducción al italiano el pronombre catafórico «lo» se traduce por el sintagma nominal «la storia», mediante la técnica de la creación discursiva. Este caso es bastante similar a los casos 1 «ecco» y 3 «l'única cosa», ya que de nuevo Palmarini recurre a un sustantivo genérico (en este caso «storia») que dota al texto de mayor coloquialidad. El sustantivo «storia»⁶¹² tiene el sentido de habladuría, cuento o rollo en el italiano coloquial. Una vez más, esta traductora emplea en la traducción elementos lingüísticos evocadores de la oralidad que no están en el TLO.
- En el TLM1/EN también se usa como técnica de traducción la creación discursiva. En este caso se traduce por el sintagma nominal «the part» para hacer referencia a la parte del discurso político que Néstor recitaba a Natalia. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en el TLM1/IT, la traducción en inglés no implica una marca especialmente coloquial o de oralidad para esta traducción, por lo que se produce la pérdida de un rasgo de oralidad.

8.1.1.2. Catáforas seleccionadas en el TLO2/IT

En el TLO2/IT la *catáfora* aparece en numerosas ocasiones en oraciones en las que el orden canónico de la oración está alterado (rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras*), como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.2.2. *Catáfora*). Esto se debe principalmente a que se generan numerosas dislocaciones, elemento característico del italiano de registro coloquial, pero no del español ni del inglés. Si bien es cierto que en español podemos encontrar alteraciones del orden canónico de la oración con el fin de destacar o enfatizar determinada información, el *orden pragmático o marcado de las palabras* no responde a un patrón tan fijo, institucionalizado ni con una frecuencia de uso tan alta como el de las dislocaciones en italiano. En el caso del inglés, el orden de los elementos que forman la oración es menos flexible que en las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación, como ya hemos explicado en el análisis cualitativo del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*). Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

⁶¹² https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/storia.shtml

- **Casos 5 y 6:** en el TLO2/IT se producen sendas dislocaciones a derecha mediante el uso del pronombre catafórico «lo» al inicio de la oración.

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
5	APPUNTATO <u>Lo</u> saprà anche lei, <u>lo</u> sanno tutti che <u>oggi qui c'è stato un assalto al supermercato.</u> (Fo, 2008: 26)	SARGENTO Todo el mundo sabe que <u>hoy han asaltado el supermercado del barrio.</u> (Fo, 2011: 31, tr. Matteini)	SERGEANT Everybody knows that <u>earlier today there was an assault on a supermarket.</u> (Fo, 2010:20, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
6	MARGHERITA <u>Lo</u> sapevo io che <u>andava a finire così!</u> (Fo, 2008: 41)	MARGARITA ¡Ya sabía yo que <u>esto acababa así!</u> (Fo, 2011: 53, tr. Matteini)	MARGERITA I just knew <u>it was going to end up like this.</u> (Fo, 2010:39, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta

- Las *catáforas* se neutralizan en las traducciones al español y al inglés de los casos 5 y 6, y lo mismo ocurre, en consecuencia, con las dislocaciones. Estas neutralizaciones se deben a que las *dislocaciones* son una construcción típica del italiano que no tiene equivalente en español e inglés. Por tanto, en estos casos la traducción se ve forzada a neutralizar esta estructura debido a las normas de la lengua meta (Molina y Hurtado, 2002: 507).
- En ambas traducciones (español e inglés) del caso 5 podemos observar que no solo se ha neutralizado la *catáfora*, sino que se ha omitido la primera parte de la oración «lo saprà anche lei» y se ha traducido directamente la segunda parte «lo sanno tutti», de nuevo obviando también la segunda *catáfora*. Desconocemos el motivo que ha llevado a los traductores a tomar esta decisión.
- En el caso 6, en la traducción al español, a cargo de Carla Matteini, observamos que se ha mantenido el *orden pragmático o marcado de las palabras* «ya sabía yo...», tal y como sucede en el TLO2/IT, pero no la *catáfora*. Sin embargo, en el caso de la traducción al inglés, a cargo de Joseph Farrell, las normas de la lengua meta obligan a neutralizar ambos rasgos de oralidad. Además, observamos que Farrell no ha incluido en esta oración ningún otro rasgo de oralidad u otro elemento lingüístico evocador de la oralidad, con el fin de compensar la pérdida de la *catáfora*, así como la del *orden pragmático o marcado de las palabras*.

8.1.1.3. Catáforas seleccionadas en el TLO3/EN

En el TLO3/EN, al igual que en el TLO1/SP y TLO2/IT, la *catáfora* persigue la función de enfatizar y reiterar cierta información que se va a dar a continuación. Comparte, especialmente con el TLO2/IT, su aparición en oraciones junto al rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras*, como ya explicamos en el análisis cualitativo correspondiente (cfr. 7.2.2.2. *Catáfora*). Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 7:** pronombre sujeto necesario en inglés, pero no en español ni en italiano.

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
7	TEDDY It's still there. <u>My room</u> . Empty. The bed's there. What are you doing? (Pinter, 1966: 21)	TEDDY Está allí. <u>Mi cuarto</u> , vacío. La cama está ahí. ¿Qué haces? (Pinter, 1970: 56, tr. Escobar)	TEDDY C'è ancora. <u>La mia stanza</u> . Vuota. C'è anche il letto. Cosa stai facendo? (Fo, 1996: 48, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta

En inglés es necesario el uso de pronombres sujeto para determinar el sujeto de la oración, ya que no se puede establecer mediante la desinencia verbal. Sin embargo, en español e italiano no es necesario precisar el sujeto, ya que se puede sobreentender por la desinencia verbal.

- Tanto en la traducción al español, a cargo de Luis Escobar, como en la traducción al italiano, realizada por Alessandra Serra, se ha neutralizado el pronombre «it» empleado en el TLO3/EN como elemento catafórico. Al igual que sucedía en los casos 5 y 6, los traductores no han utilizado una técnica de traducción, sino que la traducción se ve condicionada por las normas de la lengua meta (Molina y Hurtado, 2002:507). Los traductores no han considerado oportuno incluir otro rasgo o marca de oralidad en compensación, al menos en esta parte del texto, para compensar la *catáfora* perdida.

- **Caso 8:** pronombre «it» como elemento catafórico que hace referencia a una mesa.

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
8	LENNY Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, <i>take it, take a table</i> , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it? (Pinter, 1966: 52)	LENNY Ah, quieres decir que no es más que una mesa. Pues mucha gente envidiaría tu certidumbre. ¿No es verdad, Joey? Tengo unos cuantos amigos a los que veo a menudo tomando copas en el bar del Ritz, y siempre están debatiendo lo mismo. Toma una mesa, <u>tómala</u> . Está bien, les digo yo, toma <u>una mesa</u> , <u>tómala</u> , pero una vez que la tienes, ¿qué haces con ella? Una vez que la posees, ¿qué vas a hacer? (Pinter, 1970: 100, tr. Escobar)	LENNY Vuoi dire che non è altro che un tavolo. Beh, c'è molta gente che potrebbe invidiare questa tua certezza, non credi, Joey? Per esempio, ho un paio di amici, ci sediamo spesso al bar del Ritz a bere un bicchiere, che dicono sempre cose di questo genere, tipo: prendi un tavolo, prendilo. E va bene, faccio io, <i>lo prendo, prendo un tavolo</i> , ma una volta che l'ho preso cosa me ne faccio? Una volta che l'hai preso dove te lo porti? (Pinter, 1996: 70, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Transposición	Modulación

- En la traducción al español de la *catáfora* del TLO3/EN se emplea como técnica de traducción la transposición y dicha *catáfora* se transforma en una *anáfora*. Aunque a primera vista resulta complejo determinar el sujeto de la oración en el TLO3/EN, debido a su ausencia explícita en la oración y a que la desinencia verbal no especifica el sujeto, si observamos la segunda parte de la oración «once you've taken it, what you going to do with it?», comprendemos que el sujeto de la oración es la segunda persona del singular «you». Si comprobamos la traducción al español, el sujeto «tú» coincide con el del TLO3/EN. No obstante, también observamos que en el TLO3/EN el verbo «take», en «*take it, take a table*» aparece en cursiva en el texto (aunque desconocemos el motivo), mientras que en la traducción al español esto no ocurre.
- En la traducción al italiano se mantiene tanto la *catáfora* como la marca en cursiva del verbo «take» (en la traducción italiana «prendo»). No obstante, se produce un cambio significativo en el TLM3/IT que afecta a la traducción del sujeto de la oración. En este caso, se emplea como sujeto de la oración la primera persona del singular «io», por lo que la técnica de traducción aplicada es la modulación. Desconocemos el motivo que haya podido llevar al traductor a cambiar el sujeto de esta oración concreta, mientras que en la oración previa y en la oración siguiente el sujeto se corresponde con el del TLO3/EN «you». Si bien en la primera parte de la oración (en la que está presente la *catáfora*) no se especifica el sujeto, en la segunda parte se entiende que se trata de la segunda persona del singular. En la traducción al italiano este cambio es especialmente notable en esa segunda parte de la oración en

la que los sujetos no coinciden (TLO3/EN: «but once you've taken it, what you going to do with it?»; TLM3/IT: «ma una volta che l'ho preso cosa me ne faccio?»). Tal vez se trate de un error o tal vez se haya llevado a cabo de manera deliberada. En este segundo supuesto, podría deberse a que el traductor pretende simular una conversación entre Lenny y sus amigos introducida por la oración que dice el propio Lenny: «all right, I say», en la que podría estar repitiendo las palabras exactas que dice a sus amigos. Si sus amigos previamente le han pedido que coja una mesa, sería lógico pensar que Lenny les responde que coge dicha mesa en primera persona del singular. Es decir, la persona que habla es la misma que realiza la acción.

- **Caso 9:** pronombre «it» empleado como elemento catafórico.

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
9	LENNY Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret <u>it</u> ? <u>To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work,</u> that's not equivocal, it's unequivocal. (Pinter, 1966: 64)	LENNY Bueno, Ted, diría que nos acercamos a la verdad sin tapujos, ¿no es así? A lo que se llama poner las cartas sobre la mesa. Estamos en el terreno de no ocultar nada. ¿O cómo quieres interpretarlo? <u>Quitarle a tu hermano menor un bocadillo de queso hecho con sus propias manos, aprovechando que ha salido a hacer un trabajo,</u> ahí no hay duda, no tiene vuelta de hoja. (Pinter, 1970: 114, tr. Escobar)	LENNY Teddy, credo che ci stiamo avvicinando al momento della verità, eh? Le carte sono già in tavola. Cioè siamo già scesi in campo. Sennò, come interpretare <u>il tuo gesto?</u> <u>Fregare il panino al formaggio di tuo fratello minore proprio mentre è fuori a fare un lavoretto,</u> è tutto chiaro, inequivocabile. (Pinter, 1996: 78, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Amplificación

- La traducción al español de esta *catáfora* no supone una gran dificultad para el traductor, que en el TLM3/SP hace uso del equivalente acuñado. De esta manera, Escobar mantiene la *catáfora* en el texto traducido mediante el pronombre enclítico «-lo».
- En la traducción al italiano la técnica aplicada es la amplificación, dado que en la traducción se explicita lo que en el TLO3/EN está implícito. Esta especificación es algo que también sucedía en la traducción al italiano de los casos 3 «l'única cosa» y 4 «la storia». No obstante, el sintagma nominal utilizado en esta traducción, «il tuo gesto», no supone en sí mismo una marca de oralidad o coloquialidad, contrariamente a lo que sucedía en los casos 3 y 4. Por tanto, Serra mantiene la

catáfora en su traducción al italiano, aunque traducida por otro elemento lingüístico distinto del pronombre (elemento empleado en el TLO3/EN).

8.1.1.4. Traducción de la *catáfora*: balance

Tras analizar la traducción de los casos expuestos previamente podemos observar algunas tendencias en la traducción de la *catáfora* que exponemos a continuación.

1. En la traducción de las *catáforas* presentes en los TLO2/IT y TLO3/EN se tiende a eliminar este rasgo debido a las diferencias de tipo sintáctico existentes entre las lenguas meta y la lengua origen. Se trata de casos en los que la *catáfora* se corresponde con un elemento característico de dicha lengua: *dislocaciones* en el caso del italiano (TLO2/IT) y uso obligatorio de pronombres para determinar el sujeto de la oración en la lengua inglesa (TLO3/EN). En estos casos (5, 6, 7 y 9) este rasgo de oralidad desaparece en las traducciones con independencia de la proximidad entre idiomas, es decir, observamos este hecho tanto en la traducción del italiano al español (lenguas tipológica y culturalmente afines) como en las traducciones del italiano al inglés y del inglés al español (lenguas más lejanas). Dado que estas alteraciones en la traducción se deben a la diferencia entre lenguas, el perfil del traductor, formado en traducción en el caso del TLO2/IT y director de obras teatrales en el caso del TLO3/EN, no parece ser un aspecto determinante. Por tanto, observamos que en este caso las particularidades de cada lengua dominan el proceso de traducción y, por lo general, están por encima del intento de mantener este rasgo de oralidad.
2. Asimismo, hemos detectado una tendencia a la creación discursiva y a la amplificación en los casos de traducción hacia la lengua italiana, en comparación con la traducción hacia el inglés y el español. Esto sucede en los casos 1, 3, 4 y 9 en italiano y en el caso 4 en inglés, mientras que no sucede en ningún caso en la traducción al español. Los traductores al italiano y al inglés de estos casos (1, 3, 4 y 9) son todos ellos profesionales formados en el campo de la traducción, y en la traducción al italiano del caso 9, además de traductor, se trata de un profesional con experiencia en el montaje de obras teatrales. Por tanto, no consideramos que el perfil del traductor sea un factor determinante en esta tendencia. Tampoco parece

serlo la mayor o menor afinidad tipológica y cultural, ya que es un fenómeno que se produce en la traducción hacia el italiano, sea cual sea la lengua del TLO, y que no se produce al traducir al inglés o al español, independientemente de la lengua de origen.

3. Finalmente, en la traducción de los casos de *catáforas* seleccionados en la combinación lingüística español→inglés e inglés→español, hemos detectado una clara tendencia al uso del equivalente acuñado (traducción de un pronombre por otro, especialmente se traduce el pronombre inglés «it» por el pronombre español «lo» y viceversa). Esto sucede en los casos 1, 2, 8 y 9 (en ambas direcciones lingüísticas); mientras que el uso de la técnica de la traducción creación discursiva se reduce a la mitad de casos (casos 3 y 4, de español a inglés).

8.1.2. Discurso reproducido o restituido en estilo directo regido

El *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*, rasgo renombrado en el capítulo dedicado a la discusión de los resultados como *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido* (cfr. 7.3.1.1. *Pregunta de investigación 1*), es un rasgo perteneciente al nivel discursivo que presenta un índice de frecuencia medio en los TLO1/SP y TLO2/IT (1,03 % y 1,33 %, respectivamente) y bajo en el TLO3/EN (0,15 %). Entre las características del texto dramático a las que contribuye en mayor medida destacan la oralidad, la inmediatez, la representabilidad y la multidimensionalidad.

La principal función del mismo es acercar el texto dramático a la conversación cotidiana. Esta técnica permite evitar la narración de anécdotas o de datos sobre personajes, presentes o no en la obra, transmitiendo esta información de manera más directa y, por consiguiente, cercana al lector/espectador, como si acabase de suceder. De este modo, se fomenta la oralidad y se capta mejor la atención del receptor, que se siente más implicado en la obra. Esta función es común a los tres TLO estudiados en esta tesis doctoral, por lo que vamos a tratar de comprobar si las traducciones a las distintas lenguas mantienen dicha función.

8.1.2.1. Discursos reproducidos o restituidos en estilo directo regido seleccionados en el TLO1/SP

En el TLO1/SP es habitual el uso de verbos *dicendi* para introducir el discurso reproducido o restituido en estilo directo regido. El verbo más utilizado es «decir». También se emplean numerosos signos ortotipográficos en estas intervenciones, por ejemplo: los dos puntos, las comillas, etc. Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 10:** uso de comillas españolas «» para enmarcar y resaltar la intervención.

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
10	PRISCILA (<i>Remedándola, con tono de arenga.</i>) « <u>En un día como hoy del año 1886, el proletariado conquistó... la tortilla de ocho huevos!</u> ». (Sanchís Sinisterra, 2010: 41)	PRISCILA (<i>Scimmiottandola col tono da arringa</i>). <u>In un giorno come questo del 1886, il proletariato conquistò... la tortilla di otto uova!</u> (Sanchís Sinisterra, 2004: 49, tr. Palmarini)	PRISCILA (<i>Imitating Natalie's pompous tone</i>) <u>On a day like today in the year 1886, the proletariat defeated... the three egg quiche!</u> (Sanchís Sinisterra, 2003:25, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- En las traducciones de este caso, al italiano y al inglés, se han eliminado las comillas españolas «». No se han sustituido por signos ortográfico equivalentes en la lengua meta, algo que, como veremos, ocurre en otros casos, simplemente ambos traductores las han obviado. Desconocemos el motivo que les ha podido llevar a esta opción. No obstante, el hecho de que las comillas se hayan eliminado en ambas traducciones nos indica que tal decisión no guarda relación con la mayor o menos proximidad tipológica y cultural entre idiomas; asimismo, no se puede achacar a que las normas de la lengua meta imposibiliten su traslación (existen comillas de uso equivalente en ambas lenguas meta). Una posible explicación puede ser que en la acotación previa ya se deja claro que a continuación el personaje de Priscila va a realizar una imitación de Natalia, además con un tono marcado. En las dos traducciones se ha mantenido esta acotación que explica al lector que está frente a una imitación. No obstante, en ambas traducciones se podrían haber empleado las comillas que remarcarían aún más este hecho, lo que habría favorecido la percepción del lector de que se trata de una imitación jocosa, facilitando el efecto humorístico, y también la carga oral de esta intervención.

- En lo que respecta al contenido de esta intervención, nos llama la atención la traducción de la «tortilla de ocho huevos». En el caso de la traducción al italiano, Palmarini opta por mantener la palabra «*tortilla*» en español y marcada en cursiva (préstamo) y traduce literalmente palabra por palabra «de ocho huevos» como «di otto uova». En el caso de la traducción al inglés, Mary-Alice Lessing opta por adaptar este plato típico de la gastronomía española por otro plato extranjero (de origen francés), aunque mucho más habitual en la gastronomía anglosajona, «the three egg quiche».
- **Caso 11:** dos intervenciones: la primera sin comillas españolas «» y la segunda con comillas españolas «», ambas introducidas por dos puntos.

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
11	NATALIA (...) Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: <u>¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan?...</u> (...) Y un buen día, en una de esas fiestas, se te acerca un camarero y te dice: «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...» (Sanchís Sinisterra, 2010: 42)	NATALIA (...) Poi, però, cominci a prenderci gusto, e un giorno vai e dici a te stessa: <u>e perché non revisiono anche questi risvolti, così grossi, che non vanno più?...</u> (...) E un bel giorno, a una di quelle feste, ti si avvicina un cameriere e ti dice: “ <u>Signora, se mi permette... le si vede tutto il culo...</u> ” (Sanchís Sinisterra, 2004: 51, tr. Palmarini)	NATALIE (...) But, of course, you go along enjoying the coat and one day you say to yourself, <u>why don’t I redo these lapels, too? They’re too big and they don’t wear them like that anymore.</u> (...) Then one nice day at one of those parties, the waiter comes up to you and says, “ <u>Madam, if you’ll pardon me... your rear end is showing.</u> ” (Sanchís Sinisterra, 2003:26, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- En la traducción al italiano de la primera intervención en *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*, se han mantenido los dos puntos, así como el verbo *dicendi*, para dar paso a la intervención. Esto es algo en lo que coinciden la lengua italiana y la lengua española y que no supone un problema de traducción importante. En la segunda intervención, de nuevo se ha usado el verbo *dicendi* («decir» y «dire» en español e italiano, respectivamente), así como los dos puntos para dar comienzo a la intervención. No obstante, en este segundo caso las comillas españolas «» se han sustituido por las comillas inglesas o altas “”. Con respecto al uso de los distintos tipos de comillas en italiano, se aconseja el uso de las comillas españolas «» para marcar el inicio y el final de una intervención de manera que se pueda disponer de las comillas altas o inglesas “” para destacar, si se diera el caso,

determinada información dentro de dicha intervención. Sin embargo, la Accademia della Crusca⁶¹³ especifica que su uso depende, por lo general, de las normas de cada casa editorial. En cualquier caso, Palmarini ha mantenido en el texto traducido tanto los puntos suspensivos como las comillas (aunque no sean del mismo tipo), de manera que el receptor percibe este texto como una intervención en estilo directo y mantiene la carga de oralidad. En este caso, el italiano y el español (lenguas tipológica y culturalmente afines) guardan una gran similitud en el uso de los signos ortográficos en estilo directo.

- En la traducción al inglés de la primera intervención, podemos comprobar que también se mantiene el verbo *dicendi* (en inglés «say»), pero los dos puntos se han sustituido por una coma. En inglés se pueden introducir las intervenciones en estilo directo con dos puntos, con coma o sin ningún tipo de signo ortográfico; aunque la coma es la opción más empleada en esta lengua. Lo mismo sucede en la segunda intervención, en la que de nuevo se sustituyen los dos puntos por una coma. Al igual que en la traducción al italiano, en esta segunda intervención se mantiene el verbo *dicendi* y se sustituyen las comillas españolas «» por las comillas altas o inglesas “”, mucho más habituales en inglés, que se reserva las comillas simples ‘’ para destacar (si fuese necesario) determinada información dentro de la intervención en estilo directo. En este caso, Mary-Alice Lessing ha adaptado los signos de puntuación según los estándares de la lengua de llegada, de manera que el receptor perciba esta intervención en estilo directo con la misma carga oral que en el TLO1/SP.
- **Caso 12:** uso de comillas para marcar que el personaje (Natalia) está leyendo un texto, pero no para indicar su reproducción exacta de las palabras de otro personaje.

12	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
	NATALIA Ya ves... (<i>Sigue</i>	NATALIA Boh... (<i>Continua a</i>	NATALIE You'll see. (<i>She</i>

⁶¹³ «Le virgolette possono essere alte (“ ”), basse o sergenti (« »), semplici o apici (‘’). Alte e basse si usano indifferentemente per circoscrivere un discorso diretto o per le citazioni. Possono anche essere usate per prendere le distanze dalle parole che si stanno usando (e nel parlato si dice infatti «tra virgolette»). Possono essere sostituite spesso con il corsivo, che si usa per parole straniere o dialettali usate in un testo italiano e in citazioni brevi. Le virgolette semplici si adoperano più raramente soprattutto per indicare il significato di una parola o di una frase. In generale, sulla stampa la scelta delle virgolette è fortemente determinata dalle singole regole editoriali». <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/la-punteggiatura/143> Recuperado el 19 de febrero de 2020

	<p><i>leyendo</i>.)... «Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie... Iván: <u>¿Algún movimiento por allá?...</u> Fiódor no responde. Iván: <u>No. Seguro que no. Saben que no necesitan moverse. Ni disparar un tiro siquiera...</u>» (Sanchís Sinisterra, 2010: 73)</p>	<p><i>leggere</i>) “... torna alla sua occupazione. Ivan Maximovich cammina verso il fondo, a sinistra, poi scruta in lontananza e va vicino a Fiodor. Guarda in direzione della sala e parla senza rivolgersi a nessuno in particolare... Ivan: <u>Si muove niente laggiù?...</u> Fiodor non risponde. Ivan: <u>No. Sicuro di no. Sanno che non devono muoversi. Neppure sparare un colpo...</u>” (Sanchís Sinisterra, 2004: 89, tr. Palmarini)</p>	<p><i>continues reading</i>.) “And turns back to his work. Ivan Maximovich crosses to upstage right, looks off into the distance and goes over to Fiodor. He looks toward the audience and speaks without addressing anyone. Ivan: <u>Is there some movement off there?</u> Fiodor does not answer. Ivan: <u>No. I’m sure there isn’t. They know they don’t need to move. They don’t even have to fire a shot.</u> (Sanchís Sinisterra, 2003:51, tr. Lessing)</p>
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

En este caso, podemos observar el empleo de las comillas españolas «» en el TLO1/SP para indicar el momento en el que Natalia empieza a leer el guion de la obra *El cerco de Leningrado*. Durante esta lectura, la protagonista recrea en estilo directo las palabras exactas de un personaje de esa obra, Iván. Sin embargo, no se emplea ningún tipo de comillas para indicar estas intervenciones en estilo directo. En este caso, se podrían haber usado las comillas altas o inglesas “”, cuya función es precisamente destacar determinada información dentro de una intervención que ya va entre comillas españolas «».

- Tanto en la traducción al italiano como en la traducción al inglés podemos comprobar que ambos traductores se han mantenido muy fieles al TLO1/SP (en las dos intervenciones en estilo directo).
- En caso de la traducción al italiano, es algo habitual puesto que ya hemos explicado en el caso 11 que el italiano y el español (tipológica y culturalmente afines) coinciden en el uso de los signos ortotipográficos en estilo directo.
- En la traducción al inglés, nos llama la atención que en el caso 11, comentado previamente, Mary-Alice Lessing opta por cambiar los dos puntos por una coma para dar paso a la oración en estilo directo, algo habitual en inglés; sin embargo, en este caso ha decidido usar los dos puntos. Desconocemos el motivo que ha llevado a la traductora a realizar este cambio en la traducción de este fragmento y, en consecuencia, a situarse más cerca del TLO1/SP. En cualquier caso, aunque pueda resultar menos habitual para algunos lectores, se trata de una opción válida en inglés que advierte del inicio de un *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido*, es decir, de un rasgo de oralidad. Finalmente, hemos detectado que

en la traducción al inglés no se han insertado las comillas altas o inglesas finales que indican que Natalia ha terminado de leer el guion de *El cerco de Leningrado*, aunque esto probablemente se deba a un error de corrección o impresión y no de traducción.

8.1.2.2. Discursos reproducidos o restituidos en estilo directo regido seleccionados en el TLO2/IT

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 13:** uso de comillas españolas «» para enmarcar las oraciones en estilo directo.

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
13	<p>ANTONIA E il direttore che cercava di calmarci: <u>«Ma io non ci posso fare niente, – diceva, – è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento».</u> «Ha deciso? Col permesso di chi?» dice una donna. <u>«Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!»</u> «Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentate i prezzi...» «O la borsa o la vita!» E io: <u>«Siete dei rapinatori!»</u> E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!</p> <p>MARGHERITA Brava!</p> <p>ANTONIA Poi una ha detto: <u>«Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira».</u> E una ha detto: <u>«Beh più o meno la metà di quello che si paga adesso!».</u> E un'altra</p>	<p>ANTONIA El encargado, para calmarnos: <u>“Yo no puedo hacer nada”, decía “la dirección ha decidido subir los precios”. “¿Con qué permiso?” “Con ninguno. Es legal: libre comercio, libre competencia.”</u> <u>“¿Libre competencia contra quién? ¿Contra nosotras? ¿Y tenemos que callarnos, como siempre?”</u> Yo dije: <u>“¡Chorizos!”</u>, y me escondí, muerta de miedo.</p> <p>MARGARITA Bien hecho.</p> <p>ANTONIA Luego una dijo: <u>“¡Se acabó”</u> Ahora los precios los ponemos nosotras: pagamos lo mismo que el mes pasado. O mejor aún, <u>calculamos lo que pagábamos antes del euro”.</u> Y otra: <u>“Pues más o menos la mitad de lo que pagamos ahora”.</u> Y otra añade: <u>“¡Como os pongáis chulos, nos llevamos la compra sin pagar un céntimo!”</u> El encargado se quedó lívido: <u>“¡Estáis locas! ¡Voy a llamar a la policía!”</u> Y sale como una flecha a llamar, pero el teléfono no funciona.</p>	<p>ANTONIA Well, the manager came out to calm us all down: <u>‘Don’t blame me,’ he starts, ‘it’s the directors who set the prices. I’m only doing my job.’</u> <u>‘It was them, was it?’</u> says a woman. <u>‘And who gave them the right?’</u> <u>‘Nobody needs to give them the right. It’s all perfectly legal... market forces, free competition, you know what I mean.’</u> <u>‘Competition against who exactly? Against us, it looks like, and we’re supposed to lump it. We’ll all be on the street if this goes on. You just shove the prices up...’</u> <u>‘Your money or your life,’</u> says somebody else. <u>And then I piped up. ‘You’re a bunch of thieves!’</u> And then I had to hide my face, I was that scared.</p> <p>MARGHERITA Good for you.</p> <p>ANTONIA But then somebody said: <u>‘I’ve had enough of this. This time, we’ll set the prices. We’ll pay what we paid last month. Or maybe the month before.’</u> Then another woman said: <u>‘You mean about half of</u></p>

	<p>aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintono lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta. (Fo, 2008:12)</p>	<p>Alguien había arrancado el cable. “Permiso, permiso, tengo que ir a la oficina. Permiso, ¡déjenme pasar!” Pero no podía pasar, con tanta mujer rodeándole... él empuja... nosotras más, a bolsazo limpio... una chilla que le han dado un puñetazo en la tripa y finge que se desmaya. (Fo, 2011:12-13, tr. Matteini)</p>	<p>what we’re paying now.’ And then another one said to the manager: ‘If you think you can bully us, we’ll pick up what we want, and not pay a penny. OK? Take it or leave it, sunshine.’ You should have seen the manager’s face! White as a sheet. ‘You’re mad, the whole lot of you. I’ll call the police’, and he’s away like a rocket to the nearest checkout, picks up the phone... and it didn’t work! Somebody had pulled the plug. ‘Excuse me, excuse me, let me past! I want to get to my office.’ But with all the women around him, he couldn’t move. He shoved, we shoved back... it was handbags at dawn... a woman pretended she’d been punched in the stomach and collapsed in a dead faint. (Fo, 2010:2, tr. Farrell)</p>
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado y Compensación	Equivalente acuñado y Creación discursiva	

En esta larga intervención Antonia le relata a Margarita lo sucedido en el supermercado esa misma mañana. Durante el relato de esta anécdota, Antonia reproduce las palabras literales de las otras mujeres del supermercado así como de los trabajadores del mismo. Observamos que en el TLO2/IT se emplean las comillas españolas «» para enmarcar el comienzo y el final de estas intervenciones, no como en la traducción italiana del TLO1/SP en el que se usaban las comillas altas o inglesas “”. También se utilizan los dos puntos para dar paso al *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido*. Esta forma de relatar lo sucedido, plagada de verbos *dicendi*, es típica de la conversación cotidiana y contiene una fuerte carga oral, como ya explicamos al inicio de este rasgo.

- En la traducción al español observamos que las comillas españolas «» del TLO2/IT han sido sustituidas por las comillas altas o inglesas “”. Esto es algo que tampoco coincide con los casos previos con comillas españolas «» en el TLO1/SP. En español se deben emplear las comillas españolas «» para reproducir oraciones en estilo directo y reservar las comillas altas o inglesas “” para destacar información dentro de dicha oración. Desconocemos el motivo que ha llevado a Matteini (traductora al español) a no seguir esta norma, tal y como recoge el *Diccionario*

*Panhispanico de dudas*⁶¹⁴. Tal vez pueda deberse a que el TLO1/SP es un texto original en español y la traducción al español del TLO2/IT es un texto llevado al español por la italiana Matteini que puede desconocer en cierta medida estas normas ortotipográficas o, sencillamente, puede que esta decisión dependa de la editorial Hiru.

En lo que respecta a la traducción de los verbos *dicendi*, en la mayoría de casos se ha empleado el verbo *dire* traducido como «decir» y en una ocasión el verbo «aggiungere» traducido como «añadir». En las dos situaciones la técnica de traducción aplicada es el equivalente acuñado en la lengua meta. De todas las veces en las que se han utilizado verbos *dicendi* en el TLO2/IT, solo en una de ellas se ha omitido en la traducción: E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!», traducido como: Y otra: “Pues más o menos la mitad de lo que pagamos ahora”. Aquí, con el uso de los dos puntos y las comillas, el verbo «decir» se sobreentiende en el texto traducido y está claro que se trata de la repetición de las palabras de otra persona, aunque no se indique expresamente en el texto. Sin embargo, en otra ocasión se compensa dicha omisión, ya que se incluye en la traducción un verbo *dicendi* que no está presente en el TLO2/IT: E io: «Siete dei rapinatori!», traducido como: Yo dije: “¡Chorizos!”.

Con respecto al uso de los dos puntos para dar comienzo a las intervenciones en estilo directo, ambas lenguas coinciden. Existen 8 casos en los que el TLO2/IT emplea los puntos suspensivos con este fin y lo mismo sucede en su traducción al español. Tal y como vimos en el TLO1/SP y su traducción al italiano, este es un aspecto común entre estas dos lenguas tipológica y culturalmente afines.

Revisando la traducción en profundidad, nos ha llamado la atención que existen algunos fragmentos del TLO2/IT que se han omitido en la traducción al español: «Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentate i prezzi...» «O la borsa o la vita!» y «Capito? Prendere o lasciare!». Estos fragmentos se han omitido en la traducción al

⁶¹⁴ Comillas. 1. Signo ortográfico doble del cual se usan diferentes tipos en español: las comillas angulares, también llamadas latinas o españolas (« »), las inglesas (“ ”) y las simples (‘ ’). Las comillas inglesas y las simples se escriben en la parte alta del renglón, mientras que las angulares se escriben centradas. En los textos impresos, se recomienda utilizar en primera instancia las comillas angulares, reservando los otros tipos para cuando deban entrecomillarse partes de un texto ya entrecomillado. En este caso, las comillas simples se emplearán en último lugar: «Antonio me dijo: “Vaya ‘cacharro’ que se ha comprado Julián”». Las comillas se escriben pegadas a la primera y la última palabra del período que enmarcan, y separadas por un espacio de las palabras o signos que las preceden o las siguen; pero si lo que sigue a las comillas de cierre es un signo de puntuación, no se deja espacio entre ambos. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=SSTAZ5sDyD6h59vijX> Recuperado el 21 de febrero de 2020

español y, por tanto, estas intervenciones en estilo directo se han perdido. No creemos que estas pérdidas sean errores de traducción, sino que se debe a que la traducción al español es una actualización de la obra original (cfr. 6.2. *Sotto paga, non si paga! y sus traducciones*), por lo que a lo largo del texto hemos encontrado algunas modificaciones u omisiones de este tipo, e incluso de mayor extensión.

- En la traducción al inglés no se han omitido partes del TLO2/IT, aunque se producen algunos cambios ortotipográficos con respecto al TLO2/IT, igual que con la traducción al inglés del TLO1/SP (casos 10, 11 y 12). En la traducción al inglés se han empleado las comillas simples “ ” para indicar las intervenciones en estilo directo que lleva a cabo Antonia, en lugar de las comillas altas o inglesas “ ” (más habituales en inglés para cumplir esta función).

Además, cada vez que Antonia recita las palabras textuales de otro personaje en estilo directo, su intervención se termina con un punto y aparte, algo que no sucede en ninguno de los textos revisados previamente (tanto originales como traducciones).

En lo que respecta al uso de los puntos suspensivos, existen algunas diferencias entre el TLO2/IT y su traducción al inglés. Como ya hemos mencionado, en el TLO2/IT se emplean en 8 ocasiones con esta finalidad, mientras que en su traducción al inglés se usan en 4 ocasiones, en las otras cuatro no se utilizan ningún signo de puntuación, ya que la intervención en estilo directo aparece tras un punto y aparte. Esto difiere en gran medida de lo que habíamos observado en la traducción al inglés del TLO1/SP, en el que las oraciones en estilo directo vienen introducidas por una coma (algo mucho más habitual en inglés). Como hemos observado en los casos previos (10, 11 y 12) de la traducción al inglés del TLO1/SP, Mary-Alice Lessing hace uso de la coma en la mayoría de ocasiones para dar comienzo a las oraciones en estilo directo. Sin embargo, Farrell (traductor al inglés del TLO2/IT) emplea en este caso, que se observa en numerosas ocasiones, o los dos puntos o ningún signo. Como ya hemos aclarado previamente, las tres opciones son válidas, aunque resulta más habitual en inglés el uso de la coma para esta finalidad que el de los dos puntos.

En cuanto a la traducción de los verbos *dicendi*, en todas las ocasiones se ha traducido «dire» como «say» (su equivalente acuñado en la lengua meta), excepto en una: «Ma io non ci posso fare niente, –diceva, – è la direzione che mette i prezzi,

è lei che ha deciso l'aumento», traducido como: ‘Don’t blame me,’ he starts, ‘it’s the directors who set the prices. I’m only doing my job.’ En este caso, la traducción del verbo «dire» por el verbo «start» (en español «empezar» referido a una conversación o discusión), mediante la técnica de traducción de creación discursiva, resulta apropiado, ya que se trata de la primera intervención que realiza Antonia y se dispone a relatar al completo la anécdota a su amiga Margarita.

Por tanto, podemos comprobar que en la traducción al inglés de estas intervenciones en estilo directo del TLO2/IT, al igual que sucede en la traducción al español, ambos traductores han mantenido el estilo directo (signos ortotipográficos adaptados a la lengua meta, traducción de verbos *dicendi*, etc.) y, por tanto, se mantiene la carga oral de estas intervenciones.

8.1.2.3. Discursos reproducidos o restituidos en estilo directo regio seleccionados en el TLO3/EN

En el TLO3/EN únicamente hemos detectado dos casos en los que se produce este rasgo de oralidad, como ya mencionamos en el análisis cualitativo de este rasgo. Por tanto, esos dos únicos casos son los que vamos a mostrar a continuación.

- **Caso 14:** uso de dos puntos y coma para dar comienzo a una oración en estilo directo.

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
14	LENNY Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: <u>Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?</u> (Pinter,	LENNY Ah, quieres decir que no es más que una mesa. Pues mucha gente envidiaría tu certidumbre. ¿No es verdad, Joey? Tengo unos cuantos amigos a los que veo a menudo tomando copas en el bar del Ritz, y siempre están debatiendo lo mismo. <u>Toma una mesa, tómalala. Está bien, les digo yo, toma una mesa, tómalala, pero una vez que la tienes, ¿qué haces con ella? Una vez que la posees, ¿qué vas a hacer?</u> (Pinter, 1970:100, tr. Escobar)	LENNY Vuoi dire che non è altro che un tavolo. Beh, c'è molta gente che potrebbe invidiare questa tua certezza, non credi, Joey? Per esempio, ho un paio di amici, ci sediamo spesso al bar dl Ritz a bere un bicchiere, che dicono sempre cose di questo genere, tipo: <u>prendi un tavolo, prendilo. E va bene, faccio io, lo prendo, prendo un tavolo, ma una volta che l'ho preso cosa me ne faccio? Una volta che l'hai preso dove te lo porti?</u> (Pinter, 1996: 70, tr. Serra)

	1966:52)		
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Creación discursiva

En el caso 14, en el TLO3/EN se producen dos intervenciones en estilo directo (cfr. 7.1.4. *Comparación de los rasgos de oralidad fingida extraídos en los TLO1/SP, TLO2/IT y TLO3/EN*), ambas correspondientes a Lenny. Resulta llamativo que una de ellas viene introducida por dos puntos, mientras que la segunda viene introducida por una coma, y ninguna de las dos cuenta con ningún tipo de comillas para enmarcar su extensión.

- En la traducción al español de la primera intervención se han omitido los dos puntos y se ha puesto tras un punto y seguido. En la segunda, se ha usado una coma para dar comienzo a la oración en estilo directo, algo poco habitual en español, como ya hemos explicado anteriormente.

En esta traducción tampoco se han usado las comillas para enmarcar la duración del estilo directo y, de hecho, resulta confuso determinar si todo es una reproducción literal de las palabras de Lenny con sus amigos o si se trata de Lenny dirigiéndose a su hermano Teddy en ese momento. Esta confusión es algo que también sucede en el TLO3/EN, desconocemos si se trata de un efecto deseado por el propio Pinter.

En relación con el verbo *dicendi*, en este caso «say», se ha traduce por «decir» (su equivalente acuñado en la lengua meta).

- En la traducción al italiano, el tratamiento de los signos ortotipográficos es el mismo que el del TLO3/EN. La primera intervención viene introducida por dos puntos y la segunda por una coma. Tampoco aquí se ha hecho uso de las comillas para determinar la duración de la intervención en estilo directo, por lo que se mantiene la misma confusión.

Como principal diferencia, detectamos que en la traducción del verbo *dicendi*, en el TLO3/EN el verbo «say», este se traduce por el verbo «fare», un verbo muy usado en italiano coloquial y que cuenta con múltiples acepciones (aunque su significado principal es «hacer», en Treccani se explica que tiene muchos otros, entre ellos «decir»⁶¹⁵) (técnica de traducción: creación discursiva).

⁶¹⁵ 6. Dire, più o meno all'improvviso (con allusione anche al gestire): *mi trova per strada e mi fa: «Sai, domani parto per l'Australia»*; ma anche (seguito da compl. oggetto) per il semplice *dire: f. un discorso; non ne fare parola con nessuno; non farà nomi*. <http://www.treccani.it/vocabolario/fare2/> Recuperado el 21 de febrero de 2020

Otro aspecto interesante de esta traducción es el cambio de sujeto en la oración: «All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?»; traducida como: «E va bene, faccio io, lo prendo, prendo un tavolo, ma una volta che l'ho preso cosa me ne faccio? Una volta che l'hai preso dove te lo porti?». Aunque en el TLO3/EN no se especifica el sujeto de los verbos «take it», «take a table», la siguiente parte de la oración da a entender que es la segunda persona del singular «but once you've taken it, what you going to do with it?». Como ya explicamos en el caso 8, este cambio en el sujeto puede deberse a la oración introductoria en la que Lenny reproduce las palabras exactas que le dice a sus amigos «All right, I say», lo que puede llevar a pensar a Serra (traductora al italiano del TLO3/EN) que Lenny está hablando en primera persona del singular y no en segunda.

- **Caso 15:** uso de la coma para dar comienzo a una oración en estilo directo.

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
15	LENNY (to TEDDY) His bird says to him, <u>I don't mind</u> , she says, <u>but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection</u> , old Joey says to her. <u>In that case I won't do it</u> , she says. <u>Yes you will</u> , says Joey, never mind about the contraceptive protection. LENNY <i>laughs</i> . (Pinter, 1966:68)	Fragmento omitido en la traducción al español.	LENNY (a TEDDY) La sua gli fa, <u>io ci sto. ma devo stare attenta. Non posso farlo senza preservativo</u> . E Joey le risponde, <u>non ne ho. E allora non ci sto</u> , fa lei. <u>Ci starai eccome</u> , le dice Joey, <u>che mi frega a me del preservativo</u> . (<i>Ride</i>) (Pinter, 1996:81, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Creación discursiva y Equivalente acuñado

- La traducción al español de este segundo y último fragmento con intervenciones en estilo directo del TLO3/EN ha sido omitida. El traductor de este texto es Luis Escobar, que, además, fue el director de la obra en su estreno en Madrid en 1970. Como ya explicamos en la descripción del corpus (cfr. 6.3.3. *TLM3/SP: Retorno al hogar*), Escobar no tiene formación como traductor, sino que su trabajo ha estado ligado principalmente a la dirección de obras teatrales, la adaptación de textos para su representación, y a otras tareas relacionadas con el mundo del teatro. Por este motivo, pensamos que la omisión de esta parte de la obra puede deberse a

demandas impuestas por su puesta en escena. En este caso, podemos suponer que el perfil del traductor ha ejercido una gran influencia en la pérdida de este rasgo de oralidad en el texto traducido para favorecer o facilitar algún aspecto relacionado con su representación.

- En relación con la traducción al italiano, se han mantenido las comas tal y como aparecen en el TLO3/EN como elemento para dar pie a las intervenciones en estilo directo. De nuevo, en la traducción no se añaden las comillas que enmarcan las oraciones en estilo directo, siguiendo al texto original. Finalmente, también nos llama la atención que, de forma similar a lo observado en el caso previo (caso 14), se emplea el verbo «fare» como traducción del verbo «say» en dos de las tres ocasiones en las que aparece «say» (técnica de traducción: creación discursiva), mientras que en la ocasión restante se traduce como «dire» (técnica de traducción: equivalente acuñado en la lengua meta). El uso de este verbo coloquial y polifuncional dota al texto de una fuerte carga oral, como ya explicamos en el caso 14.

8.1.2.4. Traducción del discurso reproducido o restituido en estilo directo regido: balance

Tras la revisión de los casos expuestos, hemos observado algunas tendencias en la traducción del rasgo *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*.

1. Existe una similitud entre las dos lenguas de trabajo de esta investigación tipológica y culturalmente afines, esto es, el español y el italiano. en lo que respecta al uso de los signos ortotipográficos para especificar oraciones en estilo directo. En ambos idiomas se da paso a estas oraciones mediante el uso de dos puntos y estas oraciones en estilo directo suelen ir enmarcadas entre comillas españolas « ». Por el contrario, en los textos en inglés suelen ir precedidas de una coma y enmarcadas entre comillas altas o inglesas “ ”. A pesar de esta norma general, hemos podido comprobar en los casos expuestos que no siempre se cumple esta tendencia: hemos observado el uso de los dos puntos en fragmentos en inglés, casos en español en los que se emplea las comillas altas o inglesas “ ”, etc. Esta desviación de la norma puede deberse a especificaciones de cada casa editorial y no a elecciones del

traductor. Otra similitud detectada entre lenguas que no son tipológica y culturalmente afines es la traducción de los verbos *dicendi* mediante el equivalente acuñado en la combinación español e inglés («decir» y «say», respectivamente), mientras que en el italiano se ha empleado en más ocasiones la creación discursiva como técnica de traducción mediante el uso del verbo polifuncional «fare» como traducción de «say». A pesar de estas diferencias, podemos comprobar que se cumple lo expuesto en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*) por Vleja (2010), quien afirma que se debe mantener la misma sintaxis (verbos *dicendi*), exclamaciones, puntos suspensivos y todos los elementos característicos de este tipo de discurso para causar el mismo efecto en la traducción. Esto es algo que, como norma general, se cumple en todos los TLM con las respectivas adaptaciones de los signos ortográficos a cada lengua meta.

2. En relación al perfil del traductor, hemos observado que en el caso de la traducción llevada a cabo por Luis Escobar (traductor al español del TLO3/EN) se producen algunas omisiones de cierto calado. Es posible que este profesional del mundo del teatro haya optado por eliminar algunas partes del texto (en las que aparecen el presente rasgo de oralidad y otros) en favor de exigencias relacionadas con su representación en el teatro. Desconocemos si Escobar se percata de dichos rasgos de oralidad y los compensa en otras partes del texto. Esto es algo que no sucede en los otros textos traducidos por profesionales con formación en traducción, salvo en el caso de Matteini (traductora del TLO2/IT al español). En esta traducción se han omitido algunas partes en las que el TLO2/IT cuenta con el rasgo de oralidad que aquí estudiamos, pero esto se debe a que se trata de una actualización de la obra original que presenta algunas diferencias con respecto al TLO2/IT.

8.1.3. Paralelismo

El *paralelismo* es un rasgo de oralidad perteneciente al nivel retórico con un índice de frecuencia medio en el caso del TLO1/SP y TLO3/EN (1,76 % y 1,26 %, respectivamente) y bajo en el caso del TLO2/IT (0,61 %). Entre las características del

texto dramático a las que contribuye encontramos la oralidad, la inmediatez, la representabilidad y la multidimensionalidad.

Tal y como explicamos en el análisis cualitativo del rasgo *paralelismo* (cfr. 7.2.7.5. *Paralelismo*), su principal función es la de generar cierto ritmo en el texto que facilite la recepción y memorización del mensaje por parte del receptor. Esta función es común a los tres TLO de esta investigación; a continuación, comprobaremos si se mantiene también en los textos traducidos.

8.1.3.1. Paralelismos seleccionados en el TLO1/SP

En el TLO1/SP es frecuente el uso de este rasgo de oralidad, especialmente en los monólogos, con el fin de contribuir a producir cierto ritmo. A continuación comentaremos algunos casos de *paralelismos*, tanto en monólogos como en texto dialogado, y sus respectivas traducciones.

- **Casos 16 y 17:** uso de *paralelismos* en preguntas.

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
16	NATALIA Por cierto, <u>¿lo has leído o no lo has leído?</u> PRISCILA ¿A qué te refieres? NATALIA Al <i>Capital</i> . (Sanchís Sinisterra, 2010: 21)	NATALIA A proposito: <u>lo hai letto o no?</u> PRISCILA A cosa ti refirisci? NATALIA Al <i>Capitale</i> . (Sanchís Sinisterra, 2004: 23, tr. Palmarini)	NATALIE To be sure. So, <u>have you read it or haven't you?</u> PRISCILLA What are you talking about? NATALIE <i>Das Kapital</i> . (Sanchís Sinisterra, 2003: 10, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Compresión lingüística	Compensación

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
17	NATALIA (<i>Se pone en pie y esboza el ritmo de la música.</i>) <u>¿Me controlo o no me controlo?</u> (Sanchís Sinisterra, 2010: 41)	NATALIA (<i>Si alza in piedi e accena il ritmo della música</i>) <u>Mi controllo o non mi controllo?</u> (Sanchís Sinisterra, 2004: 49, tr. Palmarini)	NATALIE (<i>Standing up and swaying to the rhythm of the music</i>): <u>Am I controlling myself or not?</u> (Sanchís Sinisterra, 2003: 24, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Traducción literal	Compresión lingüística

- En la traducción al italiano del caso 16 observamos que se ha mantenido la estructura disyuntiva mediante el uso de la preposición *o* en la pregunta. No obstante, no se ha repetido el verbo «leggere» que aparece en la primera parte de la

oración, tal y como sucede en el TLO1/SP con el verbo «leer». En esta traducción el verbo se sobreentiende y únicamente se mantiene el adverbio negativo «no». Por tanto, la técnica de traducción empleada es la comprensión lingüística, ya que en el TLM1/IT se han sintetizado ciertos elementos lingüísticos. Aunque no se produce una pérdida de información, el *paralelismo* se ve afectado por esta comprensión lingüística y se neutraliza en la traducción.

- En la traducción al inglés del caso 16 sucede algo similar a lo que ocurre en la traducción al italiano. De nuevo se mantiene la estructura disyuntiva mediante la conjunción «or» y también se sobreentiende el verbo «read» en la segunda parte de la pregunta. En esta traducción se emplea una *question tag*, estructura muy frecuente en el inglés conversacional (Bonsignori, 2014) y que ya hemos comentado previamente en esta tesis doctoral (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*). Aunque la traducción al inglés guarda cierta relación con la traducción al italiano, ya que de nuevo se suprimen ciertos elementos lingüísticos del TLO1/SP que se sobreentienden en el TLM1/EN y que no suponen una pérdida de información, la técnica de traducción empleada no es la misma. En este caso, la *question tag* implica una variación del orden sintáctico canónico de la oración por un orden pragmático, en el que el mensaje del emisor parece improvisado y las palabras se apresuran. Este rasgo de oralidad representa un recurso que reproduce en gran medida la espontaneidad del discurso oral, por lo que la técnica de traducción aplicada es la compensación mediante otro rasgo de oralidad: *orden pragmático o marcado de las palabras* representado en el texto mediante una *question tag*.
- La traducción al italiano del caso 17 es la única ocasión en la que se mantiene el *paralelismo* del TLO de las 4 traducciones comentadas en los casos 16 y 17 (2 para al italiano y 2 para al inglés). En este fragmento la traductora utiliza la traducción literal como técnica de traducción. Esto es posible debido en gran medida a las similitudes de estas dos lenguas tipológica y culturalmente afines (español e italiano). En este caso el pronombre español «me» se traduce por el pronombre italiano «mi», el verbo reflexivo español «controlarse» se traduce por el verbo italiano «controllarsi» y el adverbio de negación español «no» se traduce por el adverbio italiano «non», lo que da como resultado una traducción literal palabra por palabra: «¿Me controlo o no me controlo?» → «Mi controllo o non mi controllo?»

- En la traducción al inglés del caso 17 se neutraliza el *paralelismo*, pero no se ve compensando por ningún otro rasgo de oralidad, como sucede en la traducción al inglés del caso 16. En esta ocasión, la traductora no introduce una *question tag* ni ningún otro elemento lingüístico que implique una carga oral o que simule el lenguaje conversacional. Por tanto, la técnica de traducción empleada es la misma que en la traducción al italiano del caso 16 (la comprensión lingüística), puesto que se eliminan algunos elementos lingüísticos, pero no se pierde información en el TLM1/EN con respecto al TLO1/SP.

- **Casos 18 y 19:** *paralelismos* condicionados por la lengua meta

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
18	NATALIA (...) <u>¿Para</u> qué bolsillos? <u>¿Para</u> esconder las manos, como un ferroviario? <u>¿O para</u> guardar las sobras de la merienda? (Sanchís Sinisterra, 2010: 43)	NATALIA (...) <u>A</u> che servono le tasche? <u>A</u> nascondere le mani, come un ferroviere? <u>O a</u> conservare gli avanzi della merenda? (Sanchís Sinisterra, 2004: 51, tr. Palmarini)	NATALIE (...) What are the pockets <u>for</u> ? <u>To</u> hide your hands, like some railway worker? <u>To</u> squirrel away the leftovers at a picnic? (Sanchís Sinisterra, 2003: 26, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
19	NATALIA <u>¿A quién?</u> Yo no he hecho nada... PRISCILA <u>¿A quién</u> va a ser, una autocrítica? Pues a mí... (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)	NATALIA <u>A chi?</u> Io non ho fatto niente... PRISCILA <u>A chi</u> faccio autocrítica? A me, no... (Sanchís Sinisterra, 2004: 65, tr. Palmarini)	NATALIE <u>To whom?</u> I haven't done anything. PRISCILLA <u>Who</u> is self-criticism <u>for</u> ? It's for me, myself. (Sanchís Sinisterra, 2003: 37, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta

- En los casos 18 y 19 podemos observar como los *paralelismos* presentes en el TLO1/SP se han mantenido en las traducciones al italiano, pero no en las traducciones al inglés. Esto se debe principalmente a que el inglés, lengua menos próxima al español, emplea dos preposiciones distintas para indicar finalidad «for» y «to», lo que implica que el *paralelismo* desaparezca en el TLM1/EN. En este caso, la traductora no pone en práctica una técnica de traducción concreta, sino que su traducción se ve condicionada por las normas de la lengua de llegada. Contrariamente, en el caso de la traducción al italiano, lengua tipológica y culturalmente afín al español, observamos que en ambas traducciones se introduce

la preposición «a» para indicar finalidad, manteniendo así los dos *paralelismos* del TLO1/SP, plasmado el primero de ellos en el TLO1/SP por la preposición «para» y por la preposición «a» el segundo. En este caso Palmarini ha empleado como técnica de traducción el equivalente acuñado.

- **Casos 20 y 21:** *paralelismos* condicionados por las decisiones del traductor

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
20	NATALIA (<i>Quitándose la máscara</i>). <u>Para empezar</u> , no sé por qué mezclás las espinillas con la faja y la peluca. Son cosas que no tienen nada que ver. Y <u>para terminar</u> , la mascarilla es testimonial. (Sanchís Sinisterra, 2010: 24)	NATALIA (<i>Togliendosi la maschera</i>) Tanto <u>per cominciare</u> non so perché mischi i brufoli con la fascia e il parrucchino. Sono cose che non hanno niente a che fare tra loro. E <u>per finire</u> , la mascherina è testimoniale. (Sanchís Sinisterra, 2004: 27, tr. Palmarini)	NATALIE (<i>Taking off the mask</i>): <u>To begin</u> with, I don't know why you mix the blackheads with the corset and the wig. They have nothing to do with each other. And <u>finally</u> , the mask is a testimonial. (Sanchís Sinisterra, 2003: 12, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Transposición

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
21	NATALIA (<i>Ídem.</i>) <u>¿Te das cuenta</u> , Priscila? <u>¿Te das cuenta</u> de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? (<i>Transición.</i>) ¿Es piel auténtica? (<i>Lo inspecciona.</i>) (Sanchís Sinisterra, 2010: 54)	NATALIA (<i>Ídem.</i>) Ma <u>ti rendi conto</u> , Priscila? <u>Ti rendi conto</u> di come cai nelle grinfie del consumismo? Vedi cosa sta facendo di te la società dei consumi? (<i>Cambio</i>) È di vera elle? (<i>La examina</i>) (Sanchís Sinisterra, 2004: 67, tr. Palmarini)	NATALIE (<i>Indignant still</i>): <u>Do you realize</u> , Priscilla, how you're falling into the clutches of consumerism? Do you see what the market society is doing to you (<i>Changing her tone.</i>) Is it real leather? (<i>She examines the purse.</i>) (Sanchís Sinisterra, 2003: 37, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Compresión lingüística

- En la traducción al italiano del caso 20 la traductora ha mantenido el *paralelismo* y ha traducido la construcción preposición + infinitivo «para empezar / terminar» por su equivalente acuñado en la lengua de llegada «per cominciare / finire».
- En la traducción al inglés del caso 20, el *paralelismo* no se ha mantenido, pero no por las limitaciones que conlleva la lengua de llegada, como sucede en los casos 18 y 19. En este caso la traductora podría haber mantenido en el TLM1/EN la construcción preposición + infinitivo y haberlo traducido como: «to begin / finish». En la primera ocurrencia ha seguido la estructura del TLO1/SP «para empezar → to begin» empleando como técnica de traducción el equivalente acuñado. Sin embargo, en la segunda ocurrencia ha decidido optar por el adverbio «finally», en lugar de la construcción «to finish» como traducción de «para terminar». En esta

ocasión la traductora ha escogido como técnica de traducción la transposición, ya que se produce un cambio en la categoría gramatical. Este cambio implica una pérdida en la carga oral por la eliminación del *paralelismo* en el TLM1/EN.

- En el caso 21, el *paralelismo* presente en el TLO1/SP tiene una clara función enfática al perseguir captar la atención del receptor del mensaje, en este caso Priscila, intensificado por una *pregunta retórica* y por un *vocativo*: «¿Te das cuenta, Priscila?» En la traducción al italiano, Palmarini ha mantenido el *paralelismo*, así como la *pregunta retórica* y el *vocativo*, dando lugar a una traducción muy próxima al TLO1/SP. La técnica de traducción aplicada es el equivalente acuñado.
- En la traducción al inglés del caso 21, las dos preguntas se han fusionado en una única pregunta en la que el *paralelismo* ha desaparecido, aunque se mantiene el vocativo. Aquí la traductora emplea como técnica de traducción la compresión lingüística, ya que elimina los elementos del TLO1/SP que considera sobreentendidos en la traducción, sin que esto determine una pérdida de información en el TLM1/EN. Desconocemos el motivo que ha podido llevar a Mary-Alice Lessing a optar por esta traducción que implica la pérdida de este rasgo de oralidad, puesto que podría haberlo mantenido: «Do you realize, Priscilla? Do you realize how you're falling into the clutches of consumerism?» Tal vez lo haya considerado redundante y por eso haya pensado que es más oportuno suprimirlo. No obstante, la repetición de dicha estructura es la clave del énfasis del *paralelismo*. Mary-Alice Lessing no incluye ningún otro tipo de rasgo de oralidad que compense la pérdida de este *paralelismo*, al menos en esta parte del texto.

8.1.3.2. Paralelismos seleccionados en el TLO2/IT

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 22:** doble *paralelismo*

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
22	GIOVANNI E noi dobbiamo scegliere: <u>o</u> il licenziamento <u>o</u> dobbiamo andare noi in	JUAN Y nosotros tenemos que elegir: <u>o</u> el despido <u>o</u> todos a	GIOVANNI So we've got to make a choice. <u>Either</u> we face

	<p>Romania... pendolari... <u>noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là</u>: si chiama mobilità del lavoro. (Fo, 2008:20)</p>	<p>Rumania. <u>Nosotros vamos allí y ellos vienen aquí, ellos vienen aquí y nosotros vamos allí</u>: se llama movilidad y deslocalización del trabajo. (Fo, 2011: 22, tr. Matteini)</p>	<p>the sack, <u>or</u> we move to Romania. Commute. <u>We go there and they come here: we go there and they come here</u> – it's called flexible working. (Fo, 2010: 11, tr. Farrell)</p>
<p>TÉCNICA DE TRADUCCIÓN</p>	<p>Equivalente acuñado</p>	<p>Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta (1.^{er} <i>paralelismo</i>) y rasgo neutralizado por decisión del traductor (2.^o <i>paralelismo</i>)</p>	

- En la traducción al español del caso 22 se han mantenido ambos *paralelismos*. El primero de ellos se nos presenta en el TLO2/IT mediante la conjunción disyuntiva «o». Esta se ha traducido al español mediante su equivalente en la lengua meta, que es también la conjunción «o» en español. En lo que respecta al segundo *paralelismo*, Matteini ha seguido el mismo patrón que en el primero y ha utilizado la técnica de traducción del equivalente acuñado, lo que da lugar a un TLM2/SP muy próximo al TLO2/IT, pero que no resulta extranjerizante para el receptor. Esto se debe principalmente a la gran proximidad que existe entre estas dos lenguas tipológica y culturalmente afines.
- En la traducción al inglés ambos *paralelismos* se han visto modificados con respecto al TLO2/IT. En el primero de ellos, las especificidades de la lengua meta, el inglés, hacen que Farrell deba emplear dos conjunciones distintas «either» y «or». Aunque se mantiene la disyunción en la oración con estas conjunciones, el *paralelismo* resulta menos eficaz que en el TLO2/IT y que en su traducción al español al tratarse de dos conjunciones distintas. En relación al segundo *paralelismo*, este también se ha visto alterado. Aunque se ha mantenido en el TLM2/EN, se ha alterado el orden con respecto al TLO2/IT, en el que se produce una inversión en la oración, mientras que en la traducción al inglés simplemente se repite la misma oración dos veces sin invertir el orden. Desconocemos si se trata de una actuación deliberada del traductor o si se trata de un descuido. Si se tratase de una decisión del propio Farrell, no alcanzamos a entender la finalidad que persigue, dado que el *paralelismo* pierde gran eficacia y la simple repetición de las dos oraciones, una tras otra, no aporta una carga oral relevante al texto meta.

- **Caso 23:** *paralelismo* en una interjección

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
23	ANTONIA Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! <u>Oddio</u> , che pancia! <u>Oddio</u> , la stanchezza della gravidanza... (Fo, 2008:63)	ANTONIA ¡No puedo más de hijos! ¡ <u>Dios</u> , qué barriga! <u>Dios</u> , el agotamiento del embarazo... (Fo, 2011: 84, tr. Matteini)	ANTONIA Let me die quietly... I've had my fill of kids... Oh <u>God</u> , my stomach... being pregnant really wears you out. (Fo, 2010: 64, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

En el TLO2/IT se emplea la *interjección* «Oddio!», que es la unión de la exclamación «Oh Dio!». Como se explica en Treccani⁶¹⁶, esta forma es de uso muy frecuente en italiano, con diversas entonaciones para expresar distintos sentimientos (miedo, duda, sorpresa, disgusto, etc.); en este caso manifiesta fastidio o hartazgo.

- En el TLM2/SP «Oddio» se ha traducido por su equivalente acuñado en la lengua meta «Dios» y utilizado en exclamaciones para expresar distintos sentimientos (dolor, susto, lástima, etc.). Como podemos observar en la tabla, la traducción llevada a cabo replica el *paralelismo* y su función en el TLO2/IT: dotar al texto dramático de cierto ritmo e implicaciones pragmáticas (expresar un sentimiento) en el TLM2/SP.
- En la traducción al inglés, Farrell fusiona las dos oraciones encabezadas por «Oddio» en una única oración que comienza por «Oh God», que es el equivalente acuñado en inglés para «Oddio». Sin embargo, al fusionar ambas oraciones neutraliza el segundo «Oddio», por lo que el *paralelismo* desaparece. Aunque «Oh God», u otras expresiones similares como «Oh my God», son muy habituales en el inglés conversacional, al desaparecer el *paralelismo* se pierde una carga oral importante en esta intervención. Al igual que sucede en el caso 22, no sabemos el motivo por el que Farrell une ambas oraciones en una sola en la que el *paralelismo* ya no está presente. De nuevo puede deberse a la creencia de que resulta repetitivo e innecesario, pero al igual que en el caso 22, el *paralelismo* se basa en la repetición, y tiene como finalidad proporcionar el ritmo, el énfasis y la oralidad al texto.

- **Caso 24:** *paralelismo* en un fragmento en verso

⁶¹⁶ <http://www.treccani.it/vocabolario/oddio/> Recuperado el 28 de febrero de 2020

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
24	ANTONIA Santa Eulalia dal pancione 7 a <u>chi non crede nel</u> miracolo <u>fai venire</u> la maledizione a <u>chi non crede nell'</u> oracolo <u>fai venire</u> il mal bastardo nero e buio nel suo sguardo santa Eulalia santa Pia dagli la botta e così sia! (Fo, 2008:67)	ANTONIA “Santa Eulalia del tripón <u>A quien no crea en el</u> miráculo Arrójale maldición <u>A quien no crea en el</u> oráculo Dale dolencia malvada Noche y niebla en la mirada Santa Eulalia Santa buena Dale un golpe y así sea”. (Fo, 2011: 89, tr. Matteini)	ANTONIA Saint Eulalia of the swollen tum Let your curse upon him <u>come</u> <u>Who fails to fear</u> the miracle <u>Or will not trust</u> the Oracle. <u>Strike</u> him from the front and back And let his sight turn dark and black. Saint Eulalia, saint most wise Take the sight from both his eyes. Amen, amen. (Fo, 2010: 68, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Traducción literal (1. ^{er} <i>paralelismo</i>) y Rasgo neutralizado por decisión del traductor (2. ^o <i>paralelismo</i>)	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

En este fragmento del TLO2/IT Antonia le relata el falso milagro de Santa Eulalia al agente de policía que trata de acusarla, junto a su amiga Margarita, de haber robado comida en el supermercado del barrio. Este fragmento resulta especialmente interesante, ya que está escrito en versos, factor que condiciona la traducción enormemente. A pesar de esta importante limitación a la hora de traducir, el hecho de que este fragmento esté en verso no afecta demasiado a los *paralelismos*, los cuales se encuentran al principio de los versos y no al final, por lo que se pueden repetir los mismos encabezamientos una y otra vez para mantener los *paralelismos* y afrontar el problema de mantener la rima en los TLM2 al final de cada verso.

- En la traducción al español se ha mantenido uno de los dos *paralelismos* presentes en el TLO2/IT: «a chi non crede nel...» traducido como «a quien no crea en el...». Observamos que se ha cambiado el modo del verbo «credere» de indicativo a *congiuntivo* (subjuntivo), esto es, la forma «crede» (indicativo) traducida como «crea» (subjuntivo) en lugar de «cree» (indicativo). El verbo en subjuntivo otorga al TLM2/SP un tono más solemne y ceremonial que en indicativo. Esto favorece la intención de Antonia de hacerle creer al agente de que está relatándole un verdadero milagro obrado por Santa Eulalia. A pesar de este sutil cambio, la técnica de traducción empleada para este *paralelismo* es la traducción literal, ya que se traduce todo el *paralelismo* palabra por palabra.

En relación al segundo *paralelismo* «fai venire...», este ha sido neutralizado en la traducción al español. Matteini lo ha traducido de dos formas distintas: «arrójale...»

y «dale...». Esta traductora podría haber traducido «fai venire...» por el verbo en español «envíale...» y haber mantenido el *paralelismo* en el TLM2/SP. Desconocemos el motivo por el que no ha puesto en práctica la misma solución traductora en las dos ocasiones en las que aparece «fai venire» y ha decidido incluir dos verbos distintos. Esta decisión hace que el TLM2/SP no contenga el segundo *paralelismo* y pierda cierto ritmo, algo de vital importancia en el caso de los textos con rima.

- La traducción al inglés es mucho más libre que la traducción al español (esta última es más próxima al TLO2/IT). En el TLM2/EN en inglés no se han mantenido ninguno de los dos *paralelismos*, sacrificados en favor de la rima. Tanto es así, que incluso se ha invertido el orden de las oraciones «a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione» traducidas como «Let your curse upon him come, Who fails to fear the miracle». Esta inversión puede deberse a la voluntad del traductor por crear una rima entre las palabras «tum» y «come». El verbo «come» se emplea como traducción para «fai venire», pero se sitúa al final de la oración y no al principio como en el TLO2/IT con el fin de mantener la rima con «tum». Esta inversión en el orden de las oraciones contribuye a generar la rima aa bb cc dd en el TLM2/EN en inglés, mientras que en el TLO2/IT es ab ab cc ded. Este cambio conlleva la desaparición del *paralelismo* en el TLM2/EN.

Con respecto al otro *paralelismo* «a chi non crede...», tampoco este se ha mantenido en la traducción al inglés: «Who fails to fear...» y «Or will not trust...». En este caso, el *paralelismo* no se ha sacrificado en favor de la rima, ya que la rima se ha llevado a cabo entre las palabras «miracle» y «oracle». Desconocemos los motivos de Farrell para no mantener este *paralelismo*, puesto que habría podido traducir ambas oraciones como «who fails to fear...» y «or who fails to trust...». De esta manera, se habría conservado al menos uno de los dos *paralelismos* junto con la rima de esos dos versos.

8.1.3.3. Paralelismos seleccionados en el TLO3/EN

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

• **Caso 25:** *paralelismo* «we've had...»

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
25	MAX <u>We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.</u> (Pinter, 1966:41)	MAX <u>Hemos tenido a una tía zorra toda la noche en mi casa. Hemos tenido a una prostituta toda la noche en mi casa.</u> (Pinter, 1970:83, tr. Escobar)	MAX Questo significa che una lurida troia ha passato <u>tutta una notte in casa mia</u> . Una maledetta troia sifilitica, qui, <u>in casa mia per tutta la notte.</u> (Pinter, 1996: 62, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

- En la traducción al español del caso 25 vemos como el traductor, Escobar, ha mantenido el *paralelismo* casi exactamente igual al del TLO3/EN. Únicamente ha variado el orden de «in my house all the night» por «toda la noche en mi casa», aunque este no resulta un cambio notable para el TLM3/SP con respecto al TLO3/EN. Por tanto, la técnica de traducción aplicada es el equivalente acuñado en la lengua meta.
- Con respecto a la traducción al italiano, el *paralelismo* no se ha mantenido en el TLM3/IT. En la segunda ocasión en la que se emplea la fórmula del *paralelismo* «we've had...» se ha traducido como «questo significa che...» y en la segunda ocasión esta fórmula se considera sobreentendida en el TLM3/IT y se ha omitido. Esta omisión implica la pérdida del *paralelismo* en el TLM3/IT. Al igual que sucede en los casos 20, 21 o 24 entre otros, suponemos que la traductora, Serra, ha considerado redundante la repetición de estos fragmentos que forman el *paralelismo* y ha optado por neutralizar el segundo, lo que conlleva la supresión del *paralelismo* en el TLM3/IT.

En el TLM3/IT en italiano se ha mantenido la segunda parte del *paralelismo* «in my house all night» traducida de dos formas distintas: «tutta una notte in casa mia» e «in casa mia per tutta la notte». Esta traducción se parece a la propuesta por Escobar en la traducción al español: se mantiene la información contenida en el *paralelismo*, se repite la misma estructura en el TLM3/IT, pero se altera su orden con respecto al TLO3/EN.

• **Caso 26:** *paralelismo* en una conversación

26	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
----	---------	---------	---------

	<p>MAX Well, how <u>you been keeping, son?</u> TEDDY <u>I've been keeping</u> very well, <u>Dad</u>. MAX <u>It's nice to</u> have you with us, <u>son</u>. TEDDY <u>It's nice to</u> be back, <u>Dad</u>. (Pinter, 1966:48)</p>	<p>MAX Bueno. ¿Cómo <u>te ha ido, hijo?</u> TEDDY <u>Me ha ido</u> muy bien, <u>padre</u>. MAX <u>Me alegro de</u> tenerte aquí, <u>hijo</u>. TEDDY <u>Me alegro de</u> estar de vuelta, <u>padre</u>. (Pinter, 1970: 94, tr. Escobar)</p>	<p>MAX Allora come stai <u>figlio mio?</u> TEDDY Bene, molto bene, <u>papà</u>. MAX <u>È bello</u> averti qui con noi. TEDDY <u>È bello</u> essere di nuovo a casa, <u>papà</u>. (Pinter, 1996: 67, tr. Serra)</p>
<p>TÉCNICA DE TRADUCCIÓN</p>	<p>Equivalente acuñado</p>	<p>Equivalente acuñado y Rasgo neutralizado por decisión del traductor</p>	

- En la traducción al español, Escobar ha mantenido los dos *paralelismos* que aparecen en este fragmento. Por un lado tenemos las estructuras que se repiten en la pregunta de Max y en la respuesta de Teddy. Por otro lado, tenemos los *vocativos* que se repiten alternativamente entre padre e hijo. Escobar ha mantenido estas estructuras y *vocativos* repetidos en las preguntas y respuestas, tal y como aparecen en el TLO3/EN, y ha empleado como técnica de traducción el equivalente acuñado. Al igual que en el caso 25, Escobar elabora una traducción mucho más próxima al TLO3/EN. Esto puede deberse principalmente a que Escobar no es traductor de profesión, sino que se dedica al mundo del teatro. Este hecho puede hacer que su traducción sea más cauta y próxima al TLO3/EN.
- En la traducción al italiano observamos que no todos los *paralelismos* del TLO3/EN se mantienen en el TLM3/IT. Por un lado, se repite la construcción «è bello...» como traducción de «it's nice to...» y los *vocativos* utilizados por Teddy. Sin embargo, el *paralelismo* del TLO3/EN «...you been keeping? I've been keeping...» ha desaparecido en la traducción, así como uno de los *vocativos* del discurso de Max. De nuevo, sucede lo mismo que en el caso 25 en el que Serra neutraliza los *paralelismos* en el TLM3/IT. Suponemos que por considerarlos redundantes. Esta pérdida implica una desaparición de las implicaciones pragmáticas de este *paralelismo* en el TLO3/EN, en el que Teddy parece repetir con cierta ironía las palabras textuales de su padre con el fin de mofarse de él y demostrarle que ha estado bien durante todos los años que ha estado lejos del hogar familiar. Este matiz se pierde en la traducción al italiano, en la que este diálogo parece una simple y cordial conversación entre un padre y un hijo que llevan tiempo sin verse.

• **Caso 27:** *paralelismo* (*perhaps...*)

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
27	MAX You know something? <u>Perhaps it's</u> not a bad idea to have a woman in the house. <u>Perhaps it's</u> a good thing. Who knows? Maybe we should keep her. (Pinter, 1966:69)	MAX ¿Sabéis una cosa? <u>Quizá</u> no fuera mala idea tener una mujer en casa. <u>Quizás</u> esté bien, ¿quién sabe? ¿Por qué no nos quedamos con ella? (Pinter, 1970:121, tr. Escobar)	MAX La sapete una cosa? Non è <u>mica</u> una cattiva idea quella di avere una donna in casa, in fondo. <u>Anzi</u> , potrebbe essere un'ottima idea. Chissà? Forse dovremmo tenercela. (Pinter, 1996: 82, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Creación discursiva

- En la traducción al español, Escobar de nuevo mantiene el *paralelismo* en el TLM3/SP mediante el equivalente acuñado en la lengua meta para traducir el adverbio *perhaps* por el adverbio «quizá». No sabemos si el empleo en una ocasión «quizá» y en la otra «quizás» se debe a una decisión deliberada o a un descuido. No obstante, ese detalle no supone un problema para la recepción del *paralelismo* en el TLM3/SP. Una vez más, este traductor elabora un texto muy próximo al TLO3/EN.
- En la traducción al italiano, Serra se desvía del TLO3/EN más que Escobar en su traducción al español, tal y como sucedía en los dos casos previos (25 y 26). De nuevo consideramos que esto se debe a que Escobar no tiene formación como traductor profesional y elabora un TLM3/IT más próximo al original, mientras que Serra (traductora profesional) se muestra más propensa para desviarse del TLO3/EN a la hora de tomar decisiones sobre la traducción del texto. Para la traducción del primer «perhaps» introduce el adverbio «mica»⁶¹⁷ (equivalente a «para nada» en español), de registro coloquial en italiano. Este adverbio se utiliza para enfatizar una negación. Se trata de una constracción característica del italiano, que por lo general no tiene equivalentes en otros idiomas. Además, es muy típica en los intercambios conversacionales orales espontáneos. Para el segundo «perhaps» utiliza la conjunción textual con valor adversativo «anzi»⁶¹⁸ («mejor dicho, aún más» en español). Por tanto, ninguna de estas dos traducciones se corresponden con el significado exacto de «perhaps»⁶¹⁹, cuyo significado expresa duda o falta de certeza. Por tanto, en el TLM3/IT Max parece estar más de acuerdo con que Ruth se quede en casa con la familia que en el TLO3/EN, ya que ambas traducciones

⁶¹⁷ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/mica_1.shtml Recuperado el 28 de noviembre de 2020 Dizionario della lingua Italiana, di Sabatini e Coletti

⁶¹⁸ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/anzi.shtml Recuperado el 28 de noviembre de 2020 Dizionario della lingua Italiana, di Sabatini e Coletti

⁶¹⁹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/perhaps> Recuperado el 28 de noviembre de 2020

expresan su opinión a favor más claramente que el adverbio del TLO3/EN «perhaps». Por tanto, la técnica de traducción utilizada por Serra es la creación discursiva con el fin de potenciar la oralidad.

8.1.3.4. Traducción de los paralelismos: balance

Tras la revisión de los casos expuestos en este epígrafe, podemos observar algunas tendencias en la traducción de los *paralelismos*.

1. En lo que respecta a las diferencias entre las lenguas, observamos una cierta correspondencia entre las lenguas tipológica y culturalmente afines de esta investigación (español e italiano). En las traducciones de los casos expuestos del TLO1/SP al TLM1/IT y del TLO2/IT al TLM2/SP se produce una mayor conservación de los *paralelismos* de los respectivos TLO, mientras que los TLM1/EN y TLM2/EN de los TLO1/SP y TLO2/IT representan una mayor pérdida de este rasgo. Esta pérdida se debe en ocasiones a las restricciones que supone una lengua tipológica y culturalmente distante (casos 18, 19 y 22) y en otras a las decisiones tomadas por el traductor (casos 20, 21 y 23). La pérdida de este rasgo de oralidad en la combinación lingüística inglés → español se corresponde en cierta medida con los resultados obtenidos por Cebrián Alberola (2011) (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*).
2. En cuanto al perfil del traductor, hemos observado que en la traducción al español del TLO3/EN llevada a cabo por Escobar, se mantienen más los *paralelismos* en comparación con la traducción al italiano. Aunque esto contradice en cierta medida la tendencia anteriormente mencionada, se debe principalmente a que este traductor lleva a cabo una traducción más literal. Como ya hemos comentado, Escobar es un profesional del mundo del teatro, por lo que, tal vez, su falta de formación en el campo de la traducción le haya llevado a elaborar una traducción muy próxima al TLO3/EN, que implica la conservación de los *paralelismos*, pero corre el riesgo de producir un texto demasiado extranjerizante para el receptor.

8.1.4. Interjección

La *interjección* es un rasgo de oralidad del nivel pragmático que presenta un índice de frecuencia medio en los tres TLO de esta investigación (TLO1/SP 1,08 %; TLO2/IT 4,61 % y TLO3/EN 2,01 % TLO3/EN). Entre sus funciones destaca la de contribuir a potenciar la oralidad, inmediatez, la representabilidad y multidimensionalidad del texto dramático.

Como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.5.2. *Interjección*), la *interjección* es un rasgo muy empleado para la mimesis de la oralidad. La principal función de este rasgo en los tres TLO de esta investigación es «reflejar la expresividad y espontaneidad propias del habla oral» (Alsina Keith, 2010), así como potenciar «la impresión de inmediatez» (Vleja, 2010); a continuación, comprobaremos si este rasgo de oralidad se mantiene en los TLM y cumple las mismas funciones.

8.1.4.1. Interjecciones seleccionadas en el TLO1/SP

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Casos 28 y 29:** traducción de la *interjección ah*

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
28	VOZ DE NATALIA ¡Es que no hay luz! VOZ DE PRISCILA ¡Ah, no? VOZ DE NATALIA ¡Priscila! VOZ DE PRISCILA ¡Qué? (Sanchís Sinisterra, 2010: 10)	VOCE DI NATALIA È che non c'è luce! VOCE DI PRISCILA Ah, sí? VOCE DI NATALIA Priscila! VOCE DI PRISCILA Eh? (Sanchís Sinisterra, 2004: 1, tr. Palmarini)	NATALIE'S VOICE There are no lights! PRISCILLA'S VOICE No! <u>Really!</u> NATALIE'S VOICE Priscilla! PRISCILLA'S VOICE What? (Sanchís Sinisterra, 2003: 1, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Transposición

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
29	PRISCILA ¡No! (<i>La sujeta.</i>) ¿Qué haces? Así no... ¿Quieres hundir el escenario? NATALIA Quiero... acabar con los agentes esos. PRISCILA Pero no así. Hay que buscar un método científico. (<i>Inspecciona el suelo.</i>) NATALIA Ah, claro... Científico, sí... (<i>Pausa.</i>) ¿Tú	PRISCILA No! (<i>La ferma</i>) Che fai? Non così... Vuoi fare sprofondare il palcoscenico? NATALIA Voglio... distruggere questi agenti. PRISCILA Ma non così. Bisogna trovare un método... scientifico. (<i>Ispeziona il suolo</i>) NATALIA Ah, certo...	PRISCILLA Don't (<i>She restrains her.</i>) What are you doing? That's not the way. Do you want to ruin the stage? NATALIE I want to get rid of those agents. PRISCILLA But not that way. We've got to find a scientific method. (<i>She inspects the floor.</i>)

	crees que Engels escribió algo sobre la carcoma? (Sanchís Sinisterra, 2010: 20)	Scientifico, sì... (<i>Pausa</i>) Tu pensi che Engels abbia scritto qualcosa sui tarli? (Sanchís Sinisterra, 2004: 21, tr. Palmarini)	NATALIE A scientific method. Of course. (<i>Pause.</i>) Do you suppose that Engels wrote something about termites? (Sanchís Sinisterra, 2003: 8-9, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

- Como podemos observar en los dos casos expuestos, 28 y 29, en el TLM1/IT se traduce mediante la *interjección* italiana «ah». En el caso 28, Priscila emplea esta *interjección* en el TLO1/SP para confirmar la información previa y para expresar sorpresa o asombro ante el hecho de no tener luz en el Teatro del Fantasma. En italiano, la *interjección* «ah» «indica una vasta gamma di sentimenti, tra cui rimprovero, meraviglia, rabbia, desiderio, tristezza, sorriso o riso (allora la forma è per lo più ripetuta: *ah ah*), soddisfazione»⁶²⁰, como se explica en Treccani⁶²¹. Por tanto, «ah» también se utiliza en el TLM1/IT para confirmar la información previa, así como para transmitir la misma implicatura que en el TLO1/SP, y, por consiguiente, la técnica de traducción utilizada es el equivalente acuñado. En el caso 29, se usa la *interjección* «ah» en el TLO1/SP para expresar conformidad con lo expuesto previamente, conformidad reforzada por el acompañamiento de «claro» junto a la *interjección*. También en italiano con esta *interjección* se expresa acuerdo o conformidad: «*ah* corrisponde a un'asserzione parafrasabile con «d'accordo»⁶²² (Treccani⁶²³). Por tanto, en este caso la *interjección* italiana «ah», reforzada también por el uso del adverbio «certo» como traducción de «claro», cumple la misma función en el TLM1/IT que la *interjección* española «ah» en el TLO1/SP.
- En ninguno de los casos de las traducciones al inglés se traduce la *interjección* española «ah» por la *interjección* inglesa «ah». En el caso 28 se traduce «¿Ah, no?» por «No! Really!». En este caso se emplean los adverbios ingleses «no»⁶²⁴ y «really»⁶²⁵ (intensificador) para expresar sorpresa y asombro, tal y como se explica

⁶²⁰ Abarca una amplia gama de sentimientos, entre los que se incluyen reproches, asombro, ira, deseo, tristeza o alegría (para la que se emplea la forma repetida: ah ah), satisfacción. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶²¹ http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezioni-primarie_%28La-grammatica-italiana%29/ Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶²² Ah se corresponde con una paráfrasis de «de acuerdo» (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶²³ [http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶²⁴ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/no> Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶²⁵ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/really> Recuperado el 14 de marzo de 2020

en el diccionario Collins: «used to express surprise, irritation, doubt, etc.»⁶²⁶. Por tanto, la técnica de traducción aplicada es la transposición, ya que la traductora, Lessing, ha optado por palabras de otra categoría gramatical, en este caso adverbios, que cumplen las mismas funciones pragmáticas que la *interjección* española «ah» en el TLM1/EN. En el caso 29, la *interjección* se ha omitido por completo y no se ha incluido otro elemento lingüístico que sustituya este rasgo de oralidad, al menos en esta parte del texto. Desconocemos el motivo que ha llevado a Lessing a omitir esta *interjección*, ya que podría haber buscado alguna equivalente que cumpliera la misma función en el TLM1/EN, por ejemplo, «oh, yes»⁶²⁷.

- **Caso 30:** traducción de las interjecciones *vaya*, *hombre* y *eh*

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
30	<p>PRISCILA Eso: la letra, la de siempre. Y luego, ya ves: ¡un éxito de convocatoria! (<i>Levantándose, interpela a invisibles interlocutores.</i>) ¿Cómo estás, Roberto?... ¡<u>Vaya</u>, Cristina! Qué bien se te ve... Pues mira que Lola... Pasa, pasa Félix... ¡Un aplauso para don Nazario!... Vicente y Ramona, los amantes de Verona... ¡<u>Hombre</u>, Pepe! ¡Te has traído la guitarra y todo... (<i>Hacia un lateral.</i>) ¡<u>Eh</u>, calma calma! ¡No os apelonéis, que hay sitio para todos...! (Sanchís Sinisterra, 2010: 41)</p>	<p>PRISCILA Certo, le parole non cambiano mai. E poi, lo vedi: un successone! (<i>Alzandosi, si rivolge a interlocutori invisibili</i>) Come va, Roberto? <u>Però</u>, Cristina! Quando stai bene... Ma guarda Lola... Vieni, vieni, Félix... Un aplauso al signor Nazario!... Vicente e Ramona, gli amanti di Verona... <u>Ehi</u>, Pepe! Ti sei portato anche la chitarra!.. (<i>Verso una quinta</i>) <u>Eh</u> voi, calma, calama! Non vi ammassate, c'è posto per tutti!... (Sanchís Sinisterra, 2004: 49, tr. Palmarini)</p>	<p>PRISCILLA That's it. It's the words, always the words. You see, calling the meeting together was a success! (<i>Standing up, she addresses the invisible speakers.</i>) How are you, Roberto? Why, <u>it's you</u>, Christina! How well you look. <u>Oh</u>, there's Lola... Come in, come in, Felix... Let's have a round of applause for Dr. Nazario! Here come Vicente and Ramona, the lovers from Verona! <u>Hey</u> there, Pepe! You brought you guitar and everything! (<i>Speaking to the wings.</i>) Easy there, calm down! Don't crowd. There's room for everybody! (Sanchís Sinisterra, 2003: 25, tr. Lessing)</p>
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Compensación (1. ^a <i>interjección</i>), Equivalente acuñado (2. ^a <i>interjección</i>) y Rasgo neutralizado por decisión del traductor (3. ^a <i>interjección</i>)

⁶²⁶ Usado para expresar sorpresa, irritación, duda, etc. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶²⁷ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/oh> Recuperado el 19 de marzo de 2020

- En la traducción al italiano de la *interjección* «vaya», presente en el TLO1/SP para expresar sorpresa o asombro y alegría, se ha empleado la conjunción «però», cuyo significado es «pero, sin embargo»⁶²⁸. La *interjección* en español «hombre» se ha traducido en el TLM1/IT como «ehi». «Hombre» se utiliza en el TLO1/SP para expresar sorpresa, alegría y apelar al receptor, del mismo modo que la *interjección* italiana «ehi» se usa para llamar la atención del receptor⁶²⁹ y, según la entonación, puede también expresar alegría. En estos dos casos observamos que la traductora, Palmarini, ha tratado de buscar distintos equivalentes funcionales para el TLM1/IT. La última *interjección*, «eh», se ha traducido mediante un equivalente acuñado; en ambas lenguas, italiano⁶³⁰ y español⁶³¹, esta *interjección* sirve para captar la atención del receptor y, en este caso, reprenderle por su comportamiento.
- En la traducción al inglés observamos que la primera *interjección* se ha omitido en el TLM1/EN, aunque se ha mantenido el asombro y la alegría que expresa la *interjección* del TLO1/SP mediante la estructura «it's you!» (¡eres tú!). De esta manera, la traductora, Lessing, podría haber tratado de compensar la pérdida de la *interjección* manteniendo la carga oral de esta intervención, aunque dos oraciones más abajo Lessing ha introducido la *interjección* «oh», lo que parece ser la manera de compensar la *interjección* perdida inicialmente. Esta compensación supone un cambio importante en el sentido de esta oración, porque en el TLO1/SP se insinúa que Lola, al igual que Cristina, también tiene muy buen aspecto; sin embargo, en el TLM1/EN esta insinuación se pierde y únicamente parece sorprenderse por verla «oh, there's Lola» (vaya, ahí está Lola). Tal vez, habría sido mejor optar por una *interjección* seguida de una *pregunta retórica*: «Wow, is she Lola?». La *interjección* «wow»⁶³², con la entonación adecuada, se suele emplear precisamente para indicar que algo te ha sorprendido de manera muy positiva. En la siguiente *interjección* del TLO1/SP, «hombre», usada para expresar sorpresa y alegría, la traductora ha optado por «hey» como expresión equivalente. Esta *interjección* inglesa conlleva las mismas implicaturas que la *interjección* del TLO1/SP, según explica el diccionario Collins⁶³³ «in informal situations, you say or shout 'hey' to

⁶²⁸ https://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/Italiano/P/pero_.shtml Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶²⁹ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/ehi.shtml Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶³⁰ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/eh.shtml Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶³¹ <https://dle.rae.es/eh?m=form> Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶³² <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/wow> Recuperado el 19 de marzo de 2020

⁶³³ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hey> Recuperado el 14 de marzo de 2020

attract someone's attention, or to show surprise, interest, or annoyance»⁶³⁴. Por tanto, «hey» resulta un equivalente funcional para la *interjección* del TLO1/SP «hombre». La última *interjección* presente en el TLO1/SP, «eh», se ha omitido en la traducción al inglés, aunque desconocemos el motivo, puesto que se podría haber establecido una equivalente en la lengua meta, y tampoco se ha tratado compensado incluyendo otro rasgo prototípico del discurso oral.

8.1.4.2. Interjecciones seleccionadas en el TLO2/IT

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Casos 31, 32 y 33:** traducción de las interjecciones «eh» y «ah»

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
31	ANTONIA <u>Eh</u> sí, si vede che lei non gliel'ha voluto dire! (Fo, 2008:18)	ANTONIA Será que ella no ha querido decírselo. (Fo, 2011:20, tr. Matteini)	ANTONIA Well, obviously she didn't want to tell him. (Fo, 2010:10, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgo neutralizado por decisión del traductor	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
32	ANTONIA <u>Ah</u> , non lo sai? (Fo, 2008:22)	ANTONIA ¿No te has enterado? (Fo, 2011:26, tr. Matteini)	ANTONIA Did you not hear? (Fo, 2010:15, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgo neutralizado por decisión del traductor	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
33	GIOVANNI <u>Ah</u> , se vengono anche qui da me gli faccio vedere io! Perché questa è una provocazione bella e buona! (Fo, 2008:26)	JUAN Pues como vengan aquí se van a enterar, porque es una auténtica provocación. (Fo, 2011:30, tr. Matteini)	GIOVANNI If they come near here, I'll show them what's what. Police provocation, that's what it is. (Fo, 2010:19, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgo neutralizado por decisión del traductor	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

- En los tres casos aquí expuestos, 31, 32 y 33, observamos que se han omitido las *interjecciones* en los dos TLM2, en español y en inglés, con independencia de las

⁶³⁴ En situaciones informales, se dice o grita «hey» para captar la atención de alguien, o para mostrar sorpresa, interés o enfado. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

funciones o las implicaturas que estos recursos desempeñan en el TLO2/IT, así como con independencia del perfil del traductor o de la lengua meta (tipológica y culturalmente afín o no). Aunque aquí mostramos solo 3 casos, esta es una tendencia recurrente en la traducción del TLO2/IT. Como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.5.2. *Interjecciones*), las *interjecciones* son muy numerosas en el TLO2/IT y menos frecuentes en los otros dos TLO. Esto es algo que también se ve reflejado en la traducción del TLO2/IT a las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación. Tanto en la traducción al español como en la traducción al inglés, hemos observado una clara tendencia a la omisión de muchas de las *interjecciones* del TLO2/IT.

- **Caso 34:** traducción de las interjecciones «oh», «bravo» y «avanti»

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
34	BRIGADIERE <u>Oh</u> , che bella tradizione! <u>Brave!</u> Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. <u>Avanti!</u> Piantiamola con 'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lì sotto, altrimenti perdo la pazienza! (Fo, 2008:65)	AGENTE ¡ <u>Oh</u> , qué tradición tan bonita! Por eso atracáis supermercados... sólo para rellenar tripas. Hay que ver, lo que es el sentimiento religioso del pueblo... ¡ <u>Basta</u> de payasadas! Enseñe lo que lleva ahí debajo, o perderé la paciencia. (Fo, 2011:88, tr. Matteini)	INSPECTOR <u>What</u> a beautiful tradition. <u>What</u> wonderful women! So that explains why you emptied the supermarket shelves, that being the only way to find sufficient goods to pad our your little tummies! <u>Ah what</u> simple folk will do to demonstrate their simple religious beliefs. Come off it! I've had quite enough of this nonsense. Show me what you have under there. (Fo, 2010:67, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado (1. ^a <i>interjección</i>), Rasgo neutralizado por decisión del traductor (2. ^a <i>interjección</i>) y Compensación (3. ^a <i>interjección</i>)	Equivalente acuñado (1. ^a <i>interjección</i>), Compensación (2. ^a <i>interjección</i>) y Compensación (3. ^a <i>interjección</i>)

- En este fragmento del TLO2/IT aparecen diversas interjecciones: «oh», «bravo» y «avanti». En la traducción al español solo se ha traducido una de ellas, la *interjección* propia «oh», que se ha traducido mediante un equivalente acuñado. En ambas lenguas la *interjección* «oh» puede expresar gran variedad de sentimientos. En italiano «esprime, a seconda del contesto e delle modulazioni, significati diversi: *oh poveri noi, e adesso come faremo?*; *oh che meraviglia!*; *oh, che vergogna!*; rafforza la negazione o l'affermazione: *oh no!*; *oh sì!*; in invocazioni o

imprecazioni: *oh Dio!*»⁶³⁵. Igualmente, en español se emplea «para manifestar muchos y muy diversos movimientos del ánimo, y más ordinariamente asombro, pena o alegría»⁶³⁶. En este caso, en el TLO2/IT parece expresar alegría, sin embargo, se trata de una ironía. Este mismo efecto también se consigue en el TLM2/SP, sin que esto suponga una gran dificultad para la traductora, Matteini. En lo que respecta a la traducción de la segunda *interjección*, «brave», esta se ha omitido por completo en el TLM2/SP, sin un motivo aparente. Tal vez Matteini podría haber introducido otra *interjección* de la lengua meta con una función pragmática equivalente, pero ha optado por su total omisión y tampoco ha tratado de compensar esta pérdida incluyendo otro rasgo de oralidad. En relación a la última *interjección* del TLO2/IT, «avanti», también se ha omitido en la traducción. No obstante, en la oración siguiente se observa la *interjección* «basta» como traducción de «piantamola», que puede ser considerada como una manera de compensar la pérdida de la *interjección* impropia previa.

- En la traducción al inglés se emplea la *interjección* «what» como traducción de la *interjección* italiana «oh». *What* se utiliza como *interjección* en inglés «to express surprise, anger, confusion, etc.»⁶³⁷, según el diccionario Collins⁶³⁸, por lo que también en este TLM2/EN se usa esta *interjección* para expresar sorpresa o alegría en un sentido irónico, de modo que nos encontramos ante el equivalente acuñado en la lengua meta. Por otro lado, resulta especialmente llamativa la segunda *interjección*, «Brave», que se ha omitido en el TLM2/SP, mientras que en el TLM2/EN, la segunda oración, que no está presente en el TLO2/IT, también viene introducida por la *interjección* «what», de manera que se crea un *paralelismo* con la anterior y proporciona mayor ritmo al TLM2/EN, factor que favorece la oralidad. Más adelante, encontramos otra oración que de nuevo empieza por una *interjección*, en este caso «ah» seguida de «what». Sin embargo, esta oración en el TLO2/IT no contiene ninguna *interjección*: «ma guarda cosa fa la religiosità del popolo», lo que consideramos una buena manera de compensar la fuerte carga oral que implica la oración del TLO2/IT, la cual cuenta con un *orden pragmático o marcado de las palabras*. Además, también sirve para compensar la pérdida de la última *interjección* del TLO2/IT: «avanti», la cual se ha omitido en el TLM2/EN.

⁶³⁵ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/O/oh.shtml Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶³⁶ <https://dle.rae.es/oh?m=form> Recuperado el 14 de marzo de 2020

⁶³⁷ Se usa para expresar sorpresa, rabia, confusión, etc. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶³⁸ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/what> Recuperado el 15 de marzo de 2020

8.1.4.3. Interjecciones seleccionadas en el TLO3/EN

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Casos 35 y 36:** traducción de la interjección «eh»

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
35	LENNY On a visit to Europe, <u>eh</u> ? Seen much of it? (Pinter, 1966: 29)	LENNY Conque viajando por Europa, ¿ <u>eh</u> ? ¿Han visto mucho? (Pinter, 1970:68, tr. Escobar)	LENNY Un viaggio in Europa, <u>eh</u> ? L'avete girata molto? (Pinter, 1996:54, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
36	MAX Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, <u>eh</u> ? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, <u>eh</u> ? (Pinter, 1966:43)	MAX Teddy, ¿por qué no nos damos un abrazo? ¿ <u>Eh</u> ? Como en los viejos tiempos. ¿No quieres darme un abrazo? (Pinter, 1970:86, tr. Escobar)	MAX Teddy, perché non ci abbracciamo e ci baciamo, <u>eh</u> ? Come ai vecchi tempi? Cosa ne dici di un po' di coccole e di un bel bacio, <u>eh</u> ? (Pinter, 1996:64, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado (1. ^a <i>interjección</i>) y Rasgo neutralizado por decisión del traductor (2. ^a <i>interjección</i>)	Equivalente acuñado

- En el caso 35 se emplea la *interjección* inglesa «eh» que, como se indica el diccionario Collins⁶³⁹, puede albergar distintas implicaciones pragmáticas. En el TLO3/EN se utiliza para expresar sorpresa y también con una función fática para mantener la comunicación con el receptor. En español esta *interjección* también puede tener esta misma función, tal y como señala el DLE⁶⁴⁰ «1. interj. U. para preguntar, llamar, despreciar, reprender o advertir». También en italiano esta *interjección* puede ejercer la misma función «in forma interr., con il sign. di “come?”, “che hai detto?”: “Vai tu a fare la spesa” “Eh?”; o come richiesta di conferma a ciò che si sta dicendo: bella giornata, eh?»⁶⁴¹ (Dizionario della lingua

⁶³⁹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/eh> Recuperado el 15 de marzo de 2020

⁶⁴⁰ <https://dle.rae.es/eh?m=form> Recuperado el 15 de marzo de 2020

⁶⁴¹ En forma interrogativa significa “¿qué?”, “¿qué has dicho? “Ve tú a hacer la compra” “¿eh?”; o como una solicitud para confirmar lo que se está diciendo: qué buen día, ¿eh? (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

italiana Sabatini e Coletti)⁶⁴². Por tanto, en este caso, las *interjecciones* «eh» española e italiana son un buen equivalente funcional de la *interjección* inglesa «eh», puesto que no se produce ninguna pérdida de oralidad, ni ningún cambio pragmático notable en los TLM3.

- En el caso 36 se emplea de nuevo la *interjección* «eh», muy habitual en el TLO3/EN, como mecanismo para mantener la comunicación con el receptor y buscar su confirmación. En la traducción al español de nuevo se ha traducido esta *interjección* mediante su equivalente acuñado en la lengua meta. No obstante, de las dos ocasiones en las que aparece en el TLO3/EN, solo se ha mantenido la primera en el TLM3/SP y se ha omitido en la segunda. Suponemos que Escobar ha decidido omitir la segunda *interjección* «eh» por considerarla repetitiva al estar tan próxima a la primera, lo que implica la pérdida de este rasgo de oralidad. En la traducción al italiano se han mantenido ambas *interjecciones* y, de nuevo, se han traducido mediante un equivalente acuñado. Como ya hemos visto en el caso previo (35), «eh» cumple en italiano también la misma función pragmática que desempeña en el TLO3/EN.

- **Casos 37 y 38:** traducción de las interjecciones «oh» y «eh»

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
37	RUTH <u>Oh</u> , I was thirsty. (Pinter, 1966:35)	RUTH ¡Qué sed tenía! (Pinter, 1970:75, tr. Escobar)	RUTH Che sete che avevo! (Pinter, 1996:55, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
38	LENNY <u>Eh</u> listen, I wonder if you can advise me. (...) (Pinter, 1966: 28)	LENNY Escuche. A ver si puede ayudarme. (...) (Pinter, 1970:67, tr. Escobar)	LENNY Senta, chissà può darmi un consiglio. (...) (Pinter, 1996:53, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgo neutralizado por decisión del traductor	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

- En el caso 37 en la traducción al español se ha omitido la *interjección* «oh», presente en el TLO3/EN. «Oh» es una *interjección* multifuncional en inglés, como ponen de manifiesto Ibáñez & Vermeulen (2017: 108-119). Estas autoras destacan entre sus funciones la de intensificar el mensaje al que acompañan, función que desempeña en el TLO3/EN. Tanto en la traducción al español como en la

⁶⁴² https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/eh.shtml Recuperado el 15 de marzo de 2020

traducción al italiano, ambos traductores (Escobar y Serra, respectivamente) han optado por omitir esta *interjección* y emplear una estructura mucho más habitual en las lenguas meta (técnica de traducción: equivalente acuñado). En ambos casos se ha intensificado el mensaje con «qué» y «che» en español e italiano, respetivamente; en lugar de: «tenía sed» o «avevo sete», los traductores han utilizado fórmulas con intensificadores: «qué sed tenía» y «che sete che avevo». Esta intensificación también se ve reforzada por el uso de oraciones exclamativas en los TLM3, mientras que en el TLO3/EN la oración no lo es. Por consiguiente, aunque la *interjección* se pierde en los TLM3 se mantiene la carga oral en ambos TLM3 mediante estos elementos lingüísticos.

- En el caso 38 tanto en la traducción al español como en la traducción al italiano se ha omitido la *interjección* inglesa «eh», *interjección* que ya hemos analizado previamente en los casos 35 y 36. En este caso, esta *interjección* se emplea en el TLO3/EN para captar la atención del receptor. Sin embargo, en ambos TLM3 se ha omitido. Desconocemos los motivos que han llevado a ambos traductores de los TLM3/SP y TLM3/IT, Escobar y Serra, respectivamente, a omitir esta *interjección*. Estos traductores podrían haber utilizado las *interjecciones* española⁶⁴³ e italiana⁶⁴⁴ «eh» que se emplean con esta misma finalidad en sus respectivas lenguas, tal y como ya hemos visto previamente en el caso 30. No obstante, este rasgo de oralidad se ha visto neutralizado en los TLM3 sin incluir ningún elemento que compense esta pérdida y en ambos casos los traductores han comenzado con la traducción del *marcador discursivo* «listen», traducido, mediante la técnica del equivalente acuñado, como: «escuche» y «senta» en español e italiano, respectivamente.

8.1.4.4. Traducción de las interjecciones: balance

Tras analizar los casos seleccionadas, hemos observado algunas tendencias en lo que respecta a la traducción de la *interjección*.

1. Hemos detectado una tendencia a la traducción mediante el equivalente acuñado en las que la *interjección* del TLM cumple la misma función en la lengua meta y no se produce una pérdida de las implicaciones pragmáticas. Esto se ha dado sobre todo

⁶⁴³ <https://dle.rae.es/eh?m=form> Recuperado el 8 de mayo de 2020

⁶⁴⁴ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/eh.shtml Recuperado el 8 de mayo de 2020

en la combinación lingüística español→italiano e italiano→español (lenguas tipológica y culturalmente afines) en las *interjecciones* «ah» (casos 28 y 29), «eh» (casos 30, 35 y 36) y «oh» (caso 34), y en menor medida en la combinación lingüística italiano→inglés en la *interjección* «eh» (casos 35 y 36).

2. Además, hemos observado una tendencia superior a la compensación de este rasgo de oralidad en el TLM con respecto a los rasgos previos. Esto sucede en todas las combinaciones lingüísticas: español→inglés (caso 30), italiano→español (caso 34), italiano→inglés (caso 34), inglés→español (caso 37) e inglés→italiano (caso 37). El hecho de que los distintos traductores traten de compensar con otro rasgo/elemento lingüístico la carga oral de las intervenciones con *interjecciones* nos hace deducir que estos perciben las *interjecciones* como un recurso relevante para la mimesis de la oralidad en el texto dramático. Esto se corresponde con lo expuesto en la revisión de la bibliografía de esta investigación, en el que encontramos numerosos investigadores que incluían la *interjección* en sus estudios sobre la traducción de la oralidad (García de Toro, 2004; García Jiménez, 2004; Brumme, 2008; Alsina Keith, 2010; Vleja, 2010; Vermandere, 2011; Brandimonte, 2012). En los estudios de García de Toro (2004) y Morillas (2016) se incitaba al traductor a la búsqueda de un equivalente funcional en la lengua meta, tal y como hemos observado en algunos de los casos expuestos en este mismo epígrafe (casos 30, 34 y 37).
3. A pesar de todo esto, también hemos detectado una tendencia innegable a la omisión de las *interjecciones* del TLO2/IT en sus traducciones al español y al inglés. Aunque en este epígrafe solo hemos mostrado tres casos (31, 32 y 33), existen muchos otros casos similares recopilados en esta investigación. Esta tendencia se corresponde con los resultados de Brandimonte (2012) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*) en cuyo estudio manifiesta una pérdida de *interjecciones* en la combinación lingüística italiano→español. Esto también se corresponde con lo expuesto por Zamora y Alessandro (2016) (cfr. 7.2.5.2. *Interjección*), quienes aseguran que existen una mayor frecuencia de uso de las *interjecciones* en italiano que en español, así como con los resultados obtenidos del análisis cuantitativo de los TLO de esta investigación (cfr. 7.1.4.2. *Comparación por rasgos*), resultados que demuestran una frecuencia de uso superior en el TLO2/IT frente al TLO1/SP y al TLO3/EN.

8.1.5. Estructura estereotipada de conversación

La *estructura estereotipada de conversación* es un rasgo del nivel pragmático que cuenta con un índice de frecuencia bajo en los tres TLO analizados en esta tesis doctoral (TLO1/SP 0,38 %; TLO2/IT 0,31 % y TLO3/EN 0,51 %). Como se explica en la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad aplicable a los textos dramáticos, este rasgo de oralidad favorece la oralidad, inmediatez, la representabilidad y multidimensionalidad del texto dramático.

En el análisis cualitativo ya comentamos que la *estructura estereotipada de conversación* trata de acercar el texto dramático al «español de la calle» (Baños-Piñero, 2009:268) (cfr. 7.2.5.1. *Estructura estereotipada de conversación*). Las estructuras más habituales detectadas en los tres TLO son las de apertura y cierre, aunque también existen de tipo pragmático. A continuación vamos a comentar la traducción de algunas de estas estructuras en los textos que conforman el corpus de esta investigación.

8.1.5.1. Estructuras estereotipadas de conversación seleccionadas en el TLO1/SP

Entre los casos de *estructuras estereotipadas de conversación* detectadas en el TLO1/SP destacamos las siguientes.

- **Caso 39:** *estructuras estereotipadas de conversación de apertura*

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
39	NATALIA <u>¿Cómo estás tú?</u> PRISCILA <u>Bien, gracias.</u> (Sanchís Sinisterra, 2010:33)	NATALIA <u>Tu come stai?</u> PRISCILA <u>Bene, bene...</u> (Sanchís Sinisterra, 2004: 39, tr. Palmarini)	NATALIE <u>How are you doing?</u> PRISCILLA <u>I'm all right.</u> (Sanchís Sinisterra, 2003:19, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

En este caso Natalia se interesa por el estado de Priscila después de saber que la policía está deteniendo a antiguos trabajadores del teatro. En el TLO1/SP Natalia

emplea esta *estructura estereotipada de conversación* con el sujeto al final para demostrar su preocupación. El sujeto está presente en la oración, aunque no sería necesario, y colocado estratégicamente al final (*rasgo orden pragmático o marcado de las palabras*) para enfatizar la preocupación de Natalia por Priscila.

- En la traducción al italiano observamos que también se ha incluido el pronombre «tu», por lo que también se logra enfatizar la preocupación de Natalia por su amiga Priscila (técnica de traducción aplicada: equivalente acuñado). Sin embargo, el orden no está marcado como en el TLO1/SP, ya que el pronombre sujeto se encuentra al principio de la oración y no al final. También en la respuesta de Priscila encontramos algunas diferencias con respecto a la respuesta que esta misma proporciona en el TLO1/SP. En la traducción, Priscila no parece realmente convencida de encontrarse bien debido a los puntos suspensivos, que pueden sugerir cierta duda o inseguridad, aunque en el TLO1/SP la respuesta es mucho más contundente y decidida.
- La traductora al inglés, Lessing, incluye una fórmula bastante coloquial y típica del inglés conversacional, «how are you doing?», la cual corresponde al español «¿cómo vas?» (equivalente acuñado). Esta fórmula, aunque reporta una importante carga oral al texto, resulta algo más informal y despreocupada que la empleada en el TLO1/SP, por lo que realmente no parece que Natalia esté tan preocupada por Priscila en la traducción al inglés como en el TLO1/SP. En relación a la respuesta de Priscila, en este caso se utiliza una fórmula neutra que se corresponde con la usada en el TLO1/SP.

- **Caso 40:** *estructuras estereotipadas de conversación* «ya decía yo»

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
40	NATALIA <u>Ya decía yo</u> que se me cansaba el brazo... (Sanchís Sinisterra, 2010:15)	NATALIA <u>Ecco</u> perché ho il braccio indolenzito... (Sanchís Sinisterra, 2004: 15, tr. Palmarini)	NATALIE <u>I was just saying</u> that my arm was getting tired. (Sanchís Sinisterra, 2003:5, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Traducción literal

- En la traducción al italiano se ha empleado el adverbio «ecco» como traducción para «ya decía yo». «Ecco» adquiere en el TLM1/IT un valor enfático-exclamativo,

una de sus posibles funciones, según Treccani⁶⁴⁵. Resulta un buen equivalente funcional para la *estructura estereotipada de conversación* del TLO1/SP, dado que reporta una carga oral y pragmática similar a la del TLO1/SP.

- En la traducción al inglés no se ha hecho uso de ninguna otra *estructura estereotipada de conversación* o elemento lingüístico específico que podamos considerar un equivalente funcional a la del TLO1/SP. En este TLM1/EN se mantiene la información, pero se ha perdido completamente la carga oral y pragmática presente en el TLO1/SP (técnica de traducción: traducción literal). Desconocemos el motivo por el que Lessing no haya incluido en su traducción otra *UF* equivalente funcionalmente a la del TLO1/SP. Una buena opción podría haber sido la *UF* «no wonder», cuyo significado es precisamente «used to say that something is not surprising»⁶⁴⁶ (diccionario Merriam Webster⁶⁴⁷): «no wonder my arm was getting tired → no me extraña que se me canse el brazo».

- **Caso 41:** *estructuras estereotipadas de conversación* «dímelo a mí»

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
41	NATALIA <u>Dímelo a mí...</u> (Sanchís Sinisterra, 2010:72)	NATALIA <u>Dillo a me...</u> (Sanchís Sinisterra, 2004: 89, tr. Palmarini)	NATALIE <u>Tell me about it.</u> (Sanchís Sinisterra, 2003:51, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Traducción literal	Equivalente acuñado

- En italiano se ha mantenido una traducción muy próxima al TLO1/SP, Palmarini ha puesto en práctica la técnica de la traducción literal, que en este caso recrea las mismas implicaciones pragmáticas en el TLM1/IT que «dímelo a mí» en el TLO1/SP.
- En la traducción al inglés se utiliza una *estructura estereotipada de conversación* equivalente en esta lengua: «Tell me about it», que se emplea en contextos informales, «used to say that you feel the same way or have had the same experience»⁶⁴⁸ (diccionario Cambridge⁶⁴⁹). Por tanto, nos encontramos ante su equivalente funcional en esta lengua (técnica de traducción: equivalente acuñado).

⁶⁴⁵ http://www.treccani.it/enciclopedia/ecco_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ Recuperado el 20 de marzo de 2020

⁶⁴⁶ Usado para decir que algo no te sorprende (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁴⁷ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/no%20wonder> Recuperado el 21 de marzo de 2020

⁶⁴⁸ Usado para decir que te sientes de la misma manera o que has tenido la misma experiencia. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

8.1.5.2. Estructuras estereotipadas de conversación seleccionadas en el TLO2/IT

Entre los casos de *estructuras estereotipadas de conversación* detectadas en el TLO2/IT destacamos las siguientes.

- **Caso 42:** *estructuras estereotipadas de conversación* de apertura

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
42	MARGHERITA Tutto il giorno al call center... « <u>Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?</u> » (Fo, 2008:14)	MARGARITA El día entero en el call-center... “ <u>Buenos días, mi nombre es Margarita, ¿en qué puedo ayudarle? Buenos días, soy Margarita, le interesa nuestra nueva oferta?</u> ” (Fo, 2011:14, tr. Matteini)	MARGHERITA All day at the call centre. ‘ <u>Good morning, this is Margherita. What can I do for you? ‘Good morning, this is Margherita. I just wanted to tell you about a special deal we have on offer.</u> ’ (Fo, 2010:4, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado (1. ^a estructura estereotipada de conversación) y Traducción literal (2. ^a estructura estereotipada de conversación)

- En el TLO2/IT Margherita repite disgustada el discurso que cada día debe decir en su trabajo como teleoperadora. En la traducción al español observamos que «sono Margherita», escrito dos veces en el TLO2/IT, se ha traducido de dos formas distintas: «mi nombre es Margarita» y «soy Margarita». Aunque esto no supone una pérdida de información para el receptor del TLM2/SP, la traductora podría haber mantenido la misma traducción en ambas ocasiones, ya que el TLO2/IT mantiene la misma presentación en los dos casos. Esta repetición en la presentación: «Buongiorno, sono Margherita...» crea un *paralelismo* en el TLO2/IT, que en el TLM2/SP resulta menos eficaz y pierde la carga pragmática y simbólica de la repetición que indica el hartazgo de Margherita al tener que repetir todos los días, una y otra vez, las mismas frases.

⁶⁴⁹ <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/tell-me-about-it> Recuperado el 21 de marzo de 2020

Por otro lado, podemos observar que en la pregunta «cosa posso fare per lei?», Palmarini ha conseguido mantener el registro formal mediante la forma de cortesía (tratamiento de «usted») en la traducción: «¿en qué puedo ayudarle?» (técnica de traducción: equivalente acuñado). De esta manera, en el TLM2/SP se mantiene la *estructura estereotipada de conversación* en la lengua meta, así como un registro equivalente al del TLO2/IT.

- En la traducción al inglés, Farrell ha optado por mantener el *paralelismo* en «Buongiorno, sono Margherita», traducido como «Good morning, this is Margherita». Resulta muy apropiada la elección de «this is Margherita» (técnica de traducción: equivalente acuñado) como traducción de «sono Margherita», ya que esta forma en inglés se usa precisamente en un registro formal cuando se habla por teléfono, radio o televisión, en lugar de otras opciones más informales como «it's Margherita». De esta manera, se mantiene en el TLM2/EN el *paralelismo*, así como la *estructura estereotipada de conversación* perteneciente al mismo registro que la del TLO2/IT.

Por el contrario, la traducción proporcionada por Farrell para «cosa posso fare per lei?» resulta demasiado literal «what can I do for you?» (técnica de traducción: traducción literal). Tal vez, resultaría más acertado haber empleado una *estructura estereotipada de conversación* perteneciente a un registro formal en la lengua meta como «How may I help you?». De esta manera, Farrell podría haber tratado de compensar el tratamiento de cortesía «lei» (usted) mediante una pregunta con el verbo modal «may», perteneciente a un registro más formal que el modal «can». En este caso se mantiene la *estructura estereotipada de conversación*, aunque el registro de ambos textos es diferente.

- **Caso 43:** *estructuras estereotipadas de conversación* de apertura y cierre

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
43	GIOVANNI Oh, <u>buongiorno Margherita... come va?</u> (Fo, 2008:17) MARGHERITA <u>Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...</u> (Fo, 2008:17)	JUAN <u>Buenos días, Margarita... ¿qué tal?</u> (Fo, 2011:18) MARGARITA <u>Bien, gracias... perdona... tengo que irme a casa por el apagón... Hasta luego, Antonia, nos vemos.</u> (Fo, 2011:18, tr. Matteini)	GIOVANNI Oh, <u>hello there, Margherita. How are things?</u> MARGHERITA <u>Great, thanks, wonderful, excuse me, well cheerio, I'll be off then before the power-cut plunges us all into total darkness. Bye, Antonia, be seeing you.</u> (Fo, 2010:8, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- En el TLM2/SP no encontramos grandes problemas traductológicos con respecto a la propuesta de Matteini. Se trata de una traducción bastante sencilla, cuya principal dificultad reside en mantener el mismo registro y las mismas implicaciones pragmáticas que las *estructuras estereotipadas de conversación* del TLO2/IT. Resulta muy adecuada la traducción de «come va?» por «¿qué tal?» (equivalente acuñado), aunque también habrían sido válidas opciones como «¿qué hay?» o «¿cómo vas?», todas ellas pertenecientes a un registro coloquial; así como las de «ciao» y «ci vediamo» como «hasta luego» y «nos vemos», respectivamente. En el TLM2/SP se mantiene el rasgo de oralidad, así como el mismo registro del TLO2/IT.
- Con respecto a la traducción al inglés, Farrell ha incluido una *estructura estereotipada de conversación* perteneciente al registro coloquial para la traducción de «buongiorno » como «hello there». «Hello there» se emplea en contextos informales para saludar de forma amigable, según se explica en el diccionario Cambridge⁶⁵⁰. En este caso Farrell hace uso de una estructura más coloquial y con mayor carga oral que la observada en el propio TLO2/IT. En cuanto a la traducción de «come va?», en este caso el traductor ha optado por «how are things (with you)?» (técnica de traducción: equivalente acuñado). Se trata de una forma muy usada en inglés como variante más informal de «how are you?». Lo mismo sucede en la despedida, en la que se utiliza otra *estructura estereotipada de conversación* bastante coloquial «be seeing you» (técnica de traducción: equivalente acuñado), forma abreviada de «I'll be seeing you» (hasta pronto, nos vemos). Sin embargo, nos llama la atención que en la respuesta a la pregunta sobre qué tal se encuentra Margherita, la respuesta de esta es algo distinta en el TLM2/EN con respecto a la del TLO2/IT, en el cual Margherita se muestra muy nerviosa al encontrarse a Giovanni mientras lleva comida escondida bajo la ropa (simulando un embarazo), por lo que trata de irse cuanto antes para evitar que Giovanni descubra su estado. Este nerviosismo se refleja en el TLO2/IT mediante una respuesta muy breve, incluso cortante, «bene, grazie...», la cual da paso a la despedida de Margherita. Contrariamente, en el TLM2/EN Farrell opta por emplear los adjetivos «great» (genial) y «wonderful» (maravilloso). Estos adjetivos son más positivos

⁶⁵⁰ <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/there> Recuperado el 29 de marzo de 2020

que el usado en el TL2 «bene», para el que algunas traducciones más apropiadas en la lengua meta serían «fine», «good» u «okay».

Asimismo, Farrell añade una *estructura estereotipada de conversación* que no está presente en el TLO2/IT, «cheerio», una despedida informal propia del inglés británico, según explica el diccionario Collins⁶⁵¹. Desconocemos el motivo por el que Farrell recurre a esta estructura, que no está presente en el TLO2/IT, y que además está marcada diatópicamente.

8.1.5.3. Estructuras estereotipadas de conversación seleccionadas en el TLO3/EN

Entre los casos de *estructuras estereotipadas de conversación* detectadas en el TLO3/EN destacamos las siguientes.

- **Casos 44 y 45:** *estructuras estereotipadas de conversación* de apertura y cierre marcadas diatópicamente

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
44	TEDDY <u>Hullo</u> , Lenny LENNY <u>Hullo</u> , Teddy. (Pinter, 1966:11)	TEDDY <u>Hola</u> , Lenny. LENNY <u>Hola</u> , Teddy. (Pinter, 1970:61, tr. Escobar)	TEDDY <u>Ciao</u> Lenny. LENNY <u>Ciao</u> Teddy. (Pinter, 1996:51, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Traducción literal	Traducción literal

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
45	LENNY <u>Ta-ta</u> , Ted. <u>Good to see you. Have a good trip.</u> (Pinter, 1966:80)	LENNY <u>Chao</u> , Ted. <u>Me he alegrado de verte. Que tengas buen viaje.</u> (Pinter, 1970:137, tr. Escobar)	LENNY <u>Ciao</u> Ted. <u>Sono stato felice di rivederti. Fai buon viaggio.</u> (Pinter, 1996:90, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Traducción literal	Traducción literal

- En el caso 44 en el TLO3/EN se emplea como *estructura estereotipada de conversación* de apertura «hullo». Como ya explicamos en el análisis cualitativo del rasgo *variación diatópica* (cfr. 7.2.4.8. *Variación diatópica*), «hullo» es una variedad de «hello» en inglés británico. Podemos observar que en los TLM3, tanto al español como al italiano, se pierde por completo esta marca diatópica al utilizar

⁶⁵¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/cheerio> Recuperado el 29 de marzo de 2020

- los saludos estándar «hola» y «ciao», respectivamente (técnica de traducción: traducción literal). Tal vez, los traductores de estos TLM3, Escobar (español) y Serra (italiano), podrían haber tratado de compensar esta marca diatópica con algún elemento lingüístico que, aun sin implicar una marca diatópica, aportara una mayor carga oral (por ejemplo, *interjecciones* «¡eh!», *estructuras estereotipadas de conversación* coloquiales, como «¿qué hay?» o «come va?»), teniendo siempre en cuenta que estos elementos lingüísticos conlleven implicaturas acorde al TLO3/EN.
- Algo similar sucede en el caso 45, en el que ambos TLM3 han utilizado formas neutras para la traducción de «ta-ta». Al igual que en el caso 44 «hullo», ya explicamos en el análisis del rasgo *variación diatópica* (cfr. 7.2.4.8. *Variación diatópica*) que «ta-ta» es una despedida en inglés británico. Para la traducción de esta *estructura estereotipada de conversación* los traductores han optado por las formas «chao» y «ciao» en español e italiano, respectivamente. En el caso del TLM3/SP la forma «chao» resulta más coloquial que si el traductor hubiera empleado la forma estándar «adiós». En el caso del TLM3/IT, Serra ha optado por usar la forma neutra «ciao» (técnica de traducción: traducción literal). En los dos TLM3 se pierde la marca diatópica del TLO3/EN, aunque en el caso del TLM3/SP se utiliza una forma algo más coloquial y con mayor carga oral que la del TLM3/IT. El resto de *estructuras estereotipadas de conversación* que aparecen en el caso 45 no han supuesto un gran problema para los traductores que han optado por hacer uso de *estructuras estereotipadas de conversación* equivalentes en cada lengua meta.

8.1.5.4. Traducción de las estructuras estereotipadas de conversación: balance

Una vez revisada la traducción de algunos casos de este rasgo de oralidad, hemos observado algunas tendencias en cuanto a su traducción.

1. Se produce una mayor variación en lo que respecta al registro de la *estructura estereotipada de conversación* en cuestión, así como de las implicaciones pragmáticas que conlleva dicha estructura en la combinación lingüística español→inglés e italiano→inglés, lenguas tipológica y culturalmente distantes

(casos 39, 40, 42 y 43). Mientras que la variación que se produce en la combinación lingüística español→italiano e italiano→español, lenguas tipológica y culturalmente afines, es muy inferior (caso 39).

2. La técnica de traducción más empleada es el equivalente acuñado. Resulta ser la técnica más idónea para un rasgo de oralidad que conlleva una importante carga pragmática. En la revisión de la bibliografía (cfr. 4.2. *Traducción de la oralidad fingida en los textos audiovisuales*) recopilamos este rasgo de oralidad del estudio de Baños-Piñero (2014). En este estudio, Baños-Piñero indica que se deben mantener en la traducción «fórmulas de apertura y cierre propias del registro oral coloquial» (Baños-Piñero, 2009: 147-149). No obstante, ya hemos explicado anteriormente en la revisión de la bibliografía (cfr. 3.3. *Oralidad y coloquialidad*) que la oralidad y la coloquialidad son conceptos distintos: uno se refiere al medio (oral / escrito) y el otro al registro diafásico que pueden coincidir en el oral informal de registro coloquial. En el caso del estudio de Baños-Piñero se produce esta asociación porque su corpus se compone de *sitcoms* en las que se desarrollan situaciones muy informales. En el caso de nuestra investigación, aunque también solemos encontrarnos ante escenarios bastante informales, esto no siempre es así. Concretamente, en el caso 42, Margherita emplea estructuras *estereotipadas de conversación* para recrear el discurso que reproduce una y otra vez en su puesto de trabajo, por lo que hace uso de un lenguaje más formal. Por tanto, es indispensable, especialmente en los rasgos con una fuerte carga pragmática como este, analizar la situación en la que se emite la *estructura estereotipada de conversación* y buscar un equivalente funcional en la lengua meta que se pueda utilizar en la misma situación comunicativa (contexto discursivo), que pertenezca al mismo registro y que aporte las mismas implicaturas al TLM.

8.1.6. Marcador discursivo

El *marcador discursivo* es un rasgo de oralidad perteneciente al nivel pragmático que cuenta con un índice de frecuencia alto en el caso del TLO1/SP (13,44 %) y medio en el caso de los TLO2/IT y TLO3/EN (7,94 % y 9,98 %, respectivamente). Entre las

características del texto dramático a las que contribuye destacan la oralidad, la inmediatez, la representabilidad y la multidimensionalidad.

Como ya explicamos en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.5.3. *Marcador discursivo*), los *marcadores discursivos* conforman un grupo heterogéneo, complejo y polifuncional. Igual que con los rasgos previos, a continuación vamos a analizar la traducción de algunos casos de *marcadores discursivos* presentes en nuestro corpus.

8.1.6.1. Marcadores discursivos seleccionados en el TLO1/SP

Entre los casos de *marcadores discursivos* detectados en el TLO1/SP destacamos los siguientes.

- **Casos 46 y 47:** *marcadores discursivos* «pues» y «ya ves»

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
46	NATALIA <u>Pues</u> , ¿sabes lo que te digo? Que no fueron cuatro veces, sino cinco. (Sanchís Sinisterra, 2010:27)	NATALIA <u>Allora</u> , sai cosa ti dico? Che non sono state quattro volte, bensì cinque. (Sanchís Sinisterra, 2004:31, tr. Palmarini)	NATALIE You know what I was telling you? Well, it wasn't four times; it was five. (Sanchís Sinisterra, 2003:14, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Creación discursiva	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
47	PRISCILA <u>Ya ves</u> ... ¿Y eso te lo decía en la cama? (Sanchís Sinisterra, 2010:42)	PRISCILA <u>Ma dai</u> ... E questo te lo diceva a letto? (Sanchís Sinisterra, 2004:51, tr. Palmarini)	PRISCILLA And he told you this in bed? (Sanchís Sinisterra, 2003:25, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Creación discursiva	Rasgo neutralizado por decisión del traductor

Tanto en el caso 46 como en el caso 47 observamos que en la traducción al italiano se ha tratado de buscar un equivalente en la lengua meta, mientras que en la traducción al inglés se ha optado por omitir por completo el *marcador discursivo*.

- Con respecto a la traducción al italiano, en el caso 46 se ha empleado la conjunción «allora» para traducir la conjunción «pues». En el TLO1/SP, «pues» se emplea como un intensificador (según se explica en el DLE⁶⁵² «5. conj. U. a principio de

⁶⁵² <https://dle.rae.es/pues?m=form> Recuperado el 1 de abril de 2020

cláusula para apoyarla o encarecer lo dicho en ella. *Pues como iba diciendo. ¡Pues no faltaba más!»*). Lo mismo sucede con «allora», según Treccani⁶⁵³: «2. Ha senso più indeterminato in frasi interrogative: *a., che decidi?; allora? ...*, attendendo una risposta, una decisione, il racconto di un fatto; o esclamative: *a. poi!... (cioè: se le cose stanno veramente così!...)*»⁶⁵⁴. En este caso «allora» podría adoptar el mismo valor que «pues» en el TLO1/SP como intensificador (técnica de traducción: creación discursiva).

En el caso 47, el *marcador discursivo* «ya ves» se ha traducido por el *marcador discursivo* italiano «ma dai». En el TLO1/SP Priscila emplea «ya ves» tras una intervención de Natalia en la que esta última le cuenta todo un discurso político que Néstor le decía a la propia Natalia. Cuando Natalia termina su discurso político, Priscila se mofa de ella preguntándole si eso se lo decía en la cama. Por tanto, este *marcador discursivo* no se utiliza con su significado habitual: mostrar acuerdo con el receptor, si no que constituye un comentario sarcástico, el cual se ve reforzado por los puntos suspensivos que sugieren una entonación específica que intensifique la burla. En italiano «ma dai» expresa principalmente incredulidad⁶⁵⁵. En este sentido observamos cierta diferencia entre el TLO1/SP y su traducción al italiano: mientras que en el TLO1/SP se emplea el *marcador discursivo* «ya ves» para burlarse de Natalia mediante un comentario sarcástico, en el TLM1/IT se expresar incredulidad mediante el *marcador discursivo* «ma dai», por lo que se pierde la burla presente en el TLO1/SP. Aunque existe esta diferencia en las implicaciones pragmáticas de los dos *marcadores discursivos*, Palmarini ha tratado de mantener la oralidad a través de un *marcador discursivo* con una fuerte carga oral en la lengua meta.

- En la traducción al inglés, Lessing ha omitido ambos *marcadores discursivos*. Desconocemos el motivo por el que la traductora no ha incluido unos *marcadores discursivos* equivalentes en la lengua meta o algún otro elemento lingüístico que transmitiera oralidad al texto dramático, por ejemplo con elementos como «well» y «sure...» para los casos 46 y 47, respectivamente. En cualquier caso, en estas dos intervenciones se produce una pérdida de la carga oral.

⁶⁵³ <http://www.treccani.it/vocabolario/allora/> Recuperado el 1 de abril de 2020

⁶⁵⁴ 2. Tiene un sentido más indeterminado en frases interrogativas: *a. che decidi?; allora? ...*, esperando una respuesta, una decisión, un relato de hecho; o en frases exclamativas: *a. poi!... (cioè: se le cose stanno veramente così!...)*. (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

⁶⁵⁵ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/D/dai_2.shtml Recuperado el 1 de abril de 2020

- **Casos 48 y 49:** *marcadores discursivos* «bueno» y «mira»

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
48	PRISCILA <u>Bueno</u> , bueno... dejémoslo. (Sanchís Sinisterra, 2010:60)	PRISCILA <u>Va bene</u> , va bene... lasciamo perdere. (Sanchís Sinisterra, 2004:73, tr. Palmarini)	PRISCILLA <u>Okay, okay</u> . Let's drop it. (Sanchís Sinisterra, 2003:42, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
49	PRISCILA ¡ <u>Mira</u> qué guapo está Néstor aquí! (Sanchís Sinisterra, 2010:22)	PRISCILA <u>Guarda</u> Néstor com'è bello qui! (Sanchís Sinisterra, 2004:25, tr. Palmarini)	PRISCILLA <u>Look</u> how handsome Nestor is here! (Sanchís Sinisterra, 2003:10, tr. Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- En la traducción al italiano del caso 48 Palmarini ha empleado «va bene» como traducción de «bueno» en español. Palmarini utiliza como técnica de traducción el equivalente acuñado. «Va bene» se utiliza con mucha frecuencia en el italiano *parlato* para mostrar acuerdo⁶⁵⁶. No obstante, dependiendo del contexto y la entonación puede adquirir otros significados e implicaturas. En este caso se utiliza para dejar un tema en el que hay cierta desavenencia entre el emisor y el receptor de manera más o menos amistosa, tal y como también explica el DLE⁶⁵⁷ para «bueno» «2. interj. basta».

En el caso 49, Palmarini emplea como técnica de traducción el equivalente acuñado: «mira» en el TLO1/SP se traduce como «guarda» en el TLM1/IT. Estos dos verbos se usan para llamar la atención del receptor, en este caso, Natalia. Por tanto, se mantienen ambos rasgos de oralidad en los TLM1/IT sin grandes dificultades para Palmarini.

- En la traducción al inglés del caso 48, Lessing traduce «bueno» como «okay», que es el equivalente acuñado en la lengua meta, y su función en el TLM1/EN se corresponden con la de «bueno» en el TLO1/SP: «You can use okay to stop someone arguing with you by showing that you accept the point they are making,

⁶⁵⁶ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/B/bene_1.shtml Recuperado el 2 de abril de 2020

⁶⁵⁷ <https://dle.rae.es/bueno?m=form> Recuperado el 2 de abril de 2020

though you do not necessarily regard it as very important (informal)»⁶⁵⁸ (diccionario Collins⁶⁵⁹).

En el caso 49, al igual que sucede en la traducción al italiano de este mismo caso, Lessing ha optado por el equivalente acuñado: el verbo «mira» se ha traducido por el verbo «look». Del mismo modo que en el TLM1/IT, el equivalente acuñado funciona como técnica de traducción para este caso, puesto que «look» también se emplea en inglés para llamar la atención de alguien: «You say *look* when you want someone to pay attention to you because you are going to say something important»⁶⁶⁰ (diccionario Collins⁶⁶¹). Por tanto, Lessing mantiene en ambos casos el rasgo de oralidad en el TLM1/EN sin grandes problemas traductológicos.

8.1.6.2. Marcadores discursivos seleccionados en el TLO2/IT

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Casos 50 y 51:** *marcadores discursivos* «ma» y «ecco»

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
50	MARGHERITA <i>Ma</i> si può sapere dove hai trovato i soldi per comperarla? (Fo, 2008:11)	MARGARITA ¿Se puede saber de dónde has sacado el dinero para tanta compra? (Fo, 2011:11, tr. Matteini)	MARGHERITA Are you going to tell me where you got the cash to buy this little lot? (Fo, 2010:1, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgos neutralizados por decisión del traductor	Rasgos neutralizados por decisión del traductor

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
51	ANTONIA <i>Ecco</i> : «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto? (Fo, 2008:19)	ANTONIA ¿Te pasa algo conmigo? ¿Qué te he hecho yo? (Fo, 2011:22, tr. Matteini)	ANTONIA 'Sure, sure thing'. What way is that to talk? Are you annoyed with me? Come on, out with it. What have I done wrong now? (Fo, 2010:11, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgos neutralizados por decisión del traductor	Rasgos neutralizados por decisión del traductor

⁶⁵⁸ Puedes usar *okay* para detener una discusión con alguien mostrándole que aceptas su punto de vista, aunque no necesariamente lo consideras importante (informal). (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁵⁹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/okay> Recuperado el 2 de abril de 2020

⁶⁶⁰ Dices *look* cuando quieres que alguien te preste atención porque vas a decir algo importante (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁶¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/look> Recuperado el 2 de abril de 2020

En estos dos casos, 50 y 51, se han omitido los dos *marcadores discursivos* en ambas traducciones, al español y al inglés.

- En la traducción al español del caso 50 se ha omitido «ma» y no se ha empleado ningún *marcador discursivo* equivalente en la lengua meta, ni ningún otro rasgo que transmita carga oral al texto. En este caso, Matteini podría haber optado por traducir «ma» con el equivalente «pero», obteniendo como resultado final «Pero, ¿se puede saber de dónde has sacado el dinero para tanta compra?» Esta traducción mantendría el *marcador discursivo* con la correspondiente carga oral. Además, esta traducción no conlleva ningún problema traductológico, por lo que no comprendemos el motivo para omitir este *marcador discursivo*.

En la traducción al español del caso 51, no solo se ha omitido *el marcador discursivo*, sino que se ha omitido toda la oración. Recordemos que esta traducción es una nueva versión de la obra original, revisada por Franca Rame, por lo que existen algunas diferencias de cierto calado en la traducción. A pesar de esta posible explicación para la omisión, lo cierto es que el TLM2/SP pierde en esta ocasión una importante carga oral. De manera alternativa, podríamos proporcionar alguna traducción que tratara de mantener el *marcador discursivo* o, al menos, algún otro rasgo de oralidad (por ejemplo, *interjección*) que compensara esta pérdida. Algunas opciones podrían ser: «Ah, que sí, que sí... ¿Te parece manera de hablarme?» o «Cómo que sí, que sí... ¿Te parece manera de hablarme?»

- En la traducción al inglés del caso 50 también se ha omitido el *marcador discursivo* del TLO2/IT «ma». Una posible estructura típica del inglés conversacional por la que se podría haber traducido el *marcador discursivo* del TLO2/IT es «well», lo que daría lugar a la siguiente traducción: «Well... aren't you going to tell me where you got the cash to buy this little lot?». En esta propuesta de traducción se introduce el *marcador discursivo* «well» seguido de puntos suspensivos para demostrar la sospecha de Margherita ante la idea de que Antonia tenga suficiente dinero para poder comprar tal cantidad de comida, y se continúa con una pregunta negativa que refuerza la desconfianza de Margherita sobre el origen lícito de esa compra.

En el caso 51 se ha omitido el *marcador discursivo* del TLO2/IT «ecco», aunque se mantiene la oración. Tampoco aquí nos parece justificada la decisión de Farrell de omitir este *marcador discursivo* y perder la carga oral del mismo. De nuevo

proponemos algún otro *marcador discursivo* o, al menos, otro rasgo de oralidad que compense el marcador del TLO2/IT. Como alternativa optamos por el uso de una *interjección* que transmite la carga oral y resulta un elemento que cubre un amplio abanico de implicaturas, según su entonación, como puede ser la siguiente opción: «Oh... ‘Sure, sure thing’. What way is that to talk? Are you annoyed with me? Come on, out with it. What have I done wrong now?» Esta *interjección*, pronunciada con la entonación adecuada, puede mostrar el enfado de Antonia ante la contestación previa que le proporciona su marido, Giovanni.

- **Casos 52 y 53:** *marcadores discursivos* «allora» y «dài»

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
52	ANTONIA <u>Allora</u> Giovanni, cosa fai lí imbambolato? A parte che era ora che tornassi! Dove sei stato fino adesso? (Fo, 2008:17)	ANTONIA <u>Bueno</u> , Juan, ¿qué haces ahí pasmado? Ya era hora de que volvieras. ¿Dónde has estado hasta ahora? (Fo, 2011:18, tr. Matteini)	ANTONIA Giovanni, are you going to stand there all day with your mouth hanging open? And what sort of time is this supposed to be to come home? Where have you been all day? (Fo, 2010:8, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Creación discursiva	Rasgos neutralizados por decisión del traductor

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
53	ANTONIA Vieni qua... permalosa! Siediti... <u>dài</u> che ti racconto la verità. (Fo, 2008:12)	ANTONIA Ven aquí, susceptible. Siéntate, que te cuento la verdad. (Fo, 2011:12, tr. Matteini)	ANTONIA Aw, stay here... you're in a right mood today. Sit down. <u>OK</u> , I'll tell you the truth. (Fo, 2010:1, tr. Farrell)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Rasgos neutralizados por decisión del traductor	Creación discursiva

– En la traducción al español del caso 52, Matteini ha traducido el *marcador discursivo* «allora» por el *marcador discursivo* «bueno». Como ya explicamos en el caso 46, «allora» es muy empleado en el italiano *parlato* con un valor bastante variable en las oraciones interrogativas⁶⁶², y en este caso se utiliza para llamar la atención de Giovanni, función que también desempeña «bueno» en la traducción al español (técnica de traducción: creación discursiva).

En la traducción al español del caso 53, Matteini ha omitido por completo el *marcador discursivo* y no ha empleado ningún otro rasgo de oralidad que compense la pérdida del marcador italiano «dài». Una vez más, nos aventuramos a

⁶⁶² <http://www.treccani.it/vocabolario/allora/> Recuperado el 2 de abril de 2020

proporcionar una posible traducción para este *marcador discursivo* mediante la introducción de la *interjección* impropia «anda»: «Siéntate, anda, que te cuento la verdad» o «Anda, siéntate, que te cuento la verdad». Con esta *interjección*, al igual que el marcador «dài», Antonia muestra su acuerdo en contarle a Margherita de dónde ha sacado realmente el dinero con el que supuestamente ha pagado la compra y que Margherita no se enfade con ella por mentirle.

- En la traducción al inglés del caso 52, Farrell ha omitido el marcador discursivo «allora». Como ya hemos explicado previamente, este *marcador discursivo* desempeña una función fática y se emplea para llamar la atención de Giovanni. De nuevo, consideramos oportuno traducir este *marcador discursivo* por una *interjección* que cumpla esta misma función en el TLM2/EN, de esta manera trataríamos de mantener la carga oral del TLO2/IT. Una posibilidad sería la *interjección* «hey», que se usa precisamente para captar la atención de alguien⁶⁶³, como ya explicamos previamente en el caso 30: «Hey, Giovanni, are you going to stand there all day with your mouth hanging open? And what sort of time is this supposed to be to come home? Where have you been all day?»

En la traducción al inglés del caso 52, Farrell ha traducido el marcador discursivo «dài» por «ok» (técnica de traducción: creación discursiva). Como ya explicamos en la traducción al español de este mismo caso, Antonia emplea «dài» para demostrar a Margherita que acepta contarle la verdad y así tratar de conformarla para que no se enfade con ella por mentirle en un primer momento. En este mismo sentido, «ok» también indica acuerdo o conformidad con algo en inglés (diccionario Collins⁶⁶⁴). Por tanto, en este caso se mantiene la carga oral presente en el TLO2/IT en el TLM2/EN.

8.1.6.3. Marcadores discursivos seleccionados en el TLO3/EN

Entre los casos de *marcadores discursivos* detectados en el TLO3/EN destacamos los siguientes.

- **Caso 54:** *marcador discursivo* «well»

⁶⁶³ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hey> Recuperado el 2 de abril de 2020

⁶⁶⁴ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ok> Recuperado el 2 de abril de 2020

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
54	MAX <u>Well</u> , get out! What are you waiting for? (Pinter, 1966:11)	MAX <u>Pues</u> , entonces, ¡fuera!, ¿qué esperas? (Pinter, 1970:42, tr. Escobar)	MAX Vai! Cosa aspetti? (Pinter, 1996:41, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Creación discursiva	Rasgos neutralizados por decisión del traductor

- En la traducción al español del caso 54 Escobar ha traducido el *marcador discursivo* «well» por «pues». «Well» se emplea principalmente en inglés conversacional para expresar múltiples implicaturas⁶⁶⁵. En este caso, observamos el uso de «well» en una intervención bastante grosera de Max para decirle a su hijo Lenny que se vaya de la casa familiar si no le gusta lo que ha cocinado para él. Este uso se corresponde con el indicado por el diccionario Collins⁶⁶⁶ para este *marcador discursivo*: «You say *well* to make a suggestion, criticism, or correction seem less definite or rude»⁶⁶⁷. Sin embargo, «pues» no se utiliza con este mismo sentido en el TLM3/SP «5. conj. U. a principio de cláusula para apoyarla o encarecer lo dicho en ella. *Pues como iba diciendo. ¡Pues no faltaba más!*» (DLE⁶⁶⁸). Por tanto, en el TLM3/SP este *marcador discursivo* trata de enfatizar lo que se va a decir a continuación (técnica de traducción: creación discursiva). A pesar de que «well» y «pues» no coinciden en su uso o en las implicaturas que transmiten a sus respectivos textos, el *marcador discursivo* en TLM3/SP resulta una opción conveniente para mantener la carga oral del TLO3/EN.
- En la traducción al italiano, Serra ha omitido el *marcador discursivo* en el TLM3/IT. Desconocemos el motivo por el que esta traductora no ha tratado de buscar algún *marcador discursivo* o algún otro rasgo que compense la oralidad de «well» en el TL3. Algunas opciones válidas podrían ser «Va bene! Vai! Cosa aspetti?» (*locución*) o «Dai!... Vai! Cosa aspetti?» (*interjección*).

- **Caso 55:** *marcador discursivo* «you know»

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
55	MAX Many times I was	MAX Me lo ofrecieron	MAX Mi era stato proposto

⁶⁶⁵ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/well> Recuperado el 3 de abril de 2020

⁶⁶⁶ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/well> Recuperado el 3 de abril de 2020

⁶⁶⁷ Puedes utilizar «well» para hacer una sugerencia, crítica o corrección que parece menos definitiva o maleducada.

⁶⁶⁸ <https://dle.rae.es/pues?m=form> Recuperado el 3 de abril de 2020

	offered the job — <u>you know</u> , a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. (Pinter, 1966:9)	muchas veces, ¿sabes?, un trabajo en serio con el truke de... Bueno, he olvidado el nombre... uno de los truques. (Pinter, 1970:41, tr. Escobar)	parecchie volte... <u>sai</u> , un vero e proprio impiego, dal duca di... non ricordo il nome... uno de tanti duchi. (Pinter, 1996:40-41, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- Tanto en la traducción al español como en la traducción al italiano, ambos traductores han optado por el equivalente acuñado. En esta ocasión, y al igual que en el caso 49, el equivalente acuñado resulta muy eficaz para traducir «you know» como «sabes» y «sai» en español e italiano, respectivamente. Observamos que para los *marcadores discursivos* «mira», «oye», «escucha», «sabes», etc. el equivalente acuñado es la técnica más empleada para estos *marcadores discursivos*, puesto que se consigue mantener el rasgo de oralidad y transmitir las mismas implicaturas que en el TLO, lo que no es aplicable en marcadores que conllevan mayores implicaciones pragmáticas como «ecco», «allora», «well», «bueno», «ya ves», etc.

- **Caso 56:** *marcador discursivo* «I mean»

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
56	MAX As soon as you stop paying your way here, <u>I mean</u> when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot. (Pinter, 1966:19)	MAX En cuanto dejes de pagarme, <u>o sea</u> , cuando estés demasiado viejo para pagarme, ¿sabes lo que voy a hacer? Te voy a dar la patada. (Pinter, 1970:53, tr. Escobar)	MAX Appena smetti di portare i soldi a casa, <u>cioè</u> quando sarai troppo vecchio per guadagnarti la pagnotta, sai cosa faccio? Ti sbatto fuori. (Pinter, 1996:47, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

- En la traducción al español del caso 56, Escobar aplica la técnica del equivalente acuñado. «I mean» se emplea en inglés como reformulador: «You say 'I mean' when making clearer something that you have just said»⁶⁶⁹ (diccionario Collins⁶⁷⁰). Este uso se corresponde totalmente con el de «o sea» en español, tal y como se explica en el DLE⁶⁷¹. Por tanto, estos dos marcadores discursivos cumplen con la misma función, tanto en el TLO3/EN como en el TLM3/SP, y transmiten una carga oral muy similar; no obstante, «I mean» es algo más coloquial en inglés que «o sea», con un registro neutro en español.

⁶⁶⁹ Puedes decir «I mean» para esclarecer algo que acabas de decir. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁷⁰ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/i-mean> Recuperado el 3 de abril de 2020

⁶⁷¹ <https://dle.rae.es/ser?m=form#GLmnatl> Recuperado el 3 de abril de 2020

- En la traducción al italiano del caso 56, Serra también ha optado por el equivalente acuñado, mediante la conjunción «cioè» para la traducción del *marcador discursivo* «I mean». «Cioè» también se emplea en italiano como reformulador: «Ha funzione dichiarativa ed esplicativa, col sign. di intendo dire, vale a dire, in altre parole»⁶⁷² (Treccani⁶⁷³). «Cioè» es una conjunción muy frecuente en el italiano *parlato*, al igual que sucede con «I mean» en inglés. Por tanto, nos encontramos ante una traducción que mantiene la misma función, significado, implicaturas y carga oral en el TLM3/IT y en el TLO3/EN.

8.1.6.4. Traducción de los marcadores discursivos: balance

Una vez analizados los casos seleccionados en este epígrafe, hemos observado algunas tendencias en lo que respecta a la traducción de los *marcadores discursivos*.

1. Como ya adelantábamos en el caso 55, los *marcadores discursivos de control de contacto*, por ejemplo, «mira», «oye», «escucha», «sabes», etc. se han traducido de mediante un equivalente acuñado (casos 49 y 55). Los traductores utilizan esta técnica de traducción independientemente de la lengua de origen y la lengua meta, es decir, ya sean lenguas tipológica y culturalmente afines o no. En ambos casos (49 y 55) se ha traducido mediante un equivalente acuñado en las combinaciones lingüísticas español→italiano, español→inglés, inglés→español e inglés→italiano.
2. Por otro lado, entre el resto de *marcadores discursivos* que hemos seleccionado para su análisis en este epígrafe, todos ellos con importantes implicaciones pragmáticas, los traductores han optado por la creación discursiva o por su omisión.
 - 2.1. Las omisiones no se deben a las restricciones debidas a las diferencias entre las lenguas, dado que en todos los casos de omisiones hemos podido proponer traducciones alternativas válidas (casos 46, 47, 50, 51, 52, 53 y 54). Estas omisiones tampoco se pueden justificar por el perfil del traductor, puesto que se han producido tanto en la traducción realizada por parte de un traductor con formación académica en traducción (español→italiano casos 46 y 47 e italiano→inglés casos 50, 51 y 52) como en la traducción realizada por un

⁶⁷² Tiene una función declarativa y explicativa con el significado de quiero decir, es decir, en otras palabras. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁷³ <http://www.treccani.it/vocabolario/cioe> Recuperado el 3 de abril de 2020

profesional del mundo del teatro con mayor o menor formación en traducción (italiano→español casos 50, 51, 52 e inglés→italiano caso 54).

- 2.2. En cuanto a la creación discursiva, parece la técnica de traducción idónea para un rasgo tan ligado al contexto en el que aparece. Si recordamos los estudios tratados en la revisión de la bibliografía (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comics y canciones*), Rodríguez Abellá (2016), y Brandimonte (2012), aconsejaban traducir este rasgo de oralidad según la función pragmática que desarrollara en el TLO para mantenerla igualmente en el TLM. Otros estudios tratados en la revisión de la bibliografía se centran en la traducción de algún caso concreto de *marcadores discursivos* presentes en sus corpus sin hacer aportaciones globales para la traducción de *marcadores discursivos*, por ejemplo, Vermandere (2011:61) en la traducción de «e sì...» (cfr. 4.3. *Traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos*) o Morillas (2016:178-182) en la traducción de «insomma» (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, comics y canciones*). Por último, parece pertinente detenernos en el estudio de Rodríguez Abella (2016), que se centra en la traducción del *marcador discursivo* «pues» al italiano. Aunque en el corpus que analiza en su trabajo, se traduce como «dunque», Rodríguez Abella (2016:145) no se muestra de acuerdo con esta traducción porque considera que, además de expresar que el personaje está reorganizando sus ideas, debe mantener la vacilación del hablante. Esta investigadora propone las *interjecciones* «ehm» o «beh» como traducción de «pues». Al igual que Rodríguez Abella (2016), también hemos sugerido la introducción de *interjecciones* en el TLM como equivalentes de *marcadores discursivos* en muchos de los casos analizados en este epígrafe (casos 51, 52, 53 y 54), por lo que se observa que existe una vinculación funcional entre *marcadores discursivos* e *interjecciones* que lleva a la traducción de *marcadores discursivos* como *interjecciones*, lo que se corresponde también con los estudios de Magazzino (2008) y Zamora y Alessandro (2016), expuestos en el análisis cualitativo del rasgo *interjección* (cfr. 7.2.5.2. *Interjección*), según los cuales la *interjección* puede cumplir muchas de las funciones pragmáticas llevadas a cabo por los *marcadores discursivos*.

8.1.7. Pregunta retórica

Con el análisis de la traducción de algunos casos de *pregunta retórica* concluimos el estudio de los rasgos del *Círculo 1* de nuestra propuesta de clasificación de rasgos de oralidad en textos dramáticos. Este rasgo pertenece al nivel pragmático, al igual que otros rasgos previamente comentados (*interjección, marcador discursivo y estructura estereotipada de conversación*), y cuenta con un índice de frecuencia medio en los tres TLO de esta investigación (TLO1/SP 6,85 %; TLO2/IT 4,67 % y TLO3/EN 4,30 %). Entre las características del texto dramático a las que contribuye destacan la oralidad, la inmediatez, la representabilidad y la multidimensionalidad. A continuación, vamos a analizar la traducción de algunos casos de *preguntas retóricas*, así como de *preguntas ecoicas*, siguiendo la distinción marcada en el análisis cualitativo de este rasgo (cfr. 7.2.5.4. *Pregunta retórica*) basada en Domitrescu (1992: 144).

8.1.7.1. Preguntas retóricas seleccionadas en el TLO1/SP

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 57:** *pregunta retórica* que se adelanta a la posible actitud o respuesta del otro

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
57	PRISCILA <u>¿Ya no te acuerdas? Decías que tuviste acné hasta los veintiocho años.</u> (Sanchís Sinisterra, 2010:69)	PRISCILA <u>Non ti ricordi più? Dicevi di avere avuto l'acne fino a venticinque anni.</u> (Sanchís Sinisterra, 2004:85, tr. Palmarini)	PRISCILLA <u>You don't remember? You said you had acne until you were twenty-eight years old.</u> (Sanchís Sinisterra, 2003:48, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Traducción literal	Traducción literal

En esta *pregunta retórica* Priscila se adelanta a la posible respuesta de Natalia, que ni siquiera llega a responderla, acerca del problema de acné que sufrió Natalia cuando era joven.

- En el TLM1/IT, Palmarini propone una traducción muy próxima al TLO1/SP y mantiene la *pregunta retórica* negativa. La parte de la pregunta «no te acuerdas» se

ha traducido de manera literal como «non ti ricordi» y el adverbio temporal «ya» se ha traducido como «più», tal y como se recoge en los diccionarios⁶⁷⁴ (técnica de traducción: traducción literal). En este caso, la traducción de Palmarini mantiene la *pregunta retórica*, así como la carga oral que esta aporta al texto dramático.

Dejando a un lado la *pregunta retórica*, nos llama la atención la respuesta a la misma. Observamos que existe una diferencia entre la edad que aparece en el TLO1/SP, 25, y la edad que aparece en el TLM1/IT, 22. Desconocemos el motivo por el que Palmarini ha cambiado la edad de Natalia, tal vez le pareciera una edad excesiva o poco creíble para tener acné. En cualquier caso, sigue proponiendo una edad más o menos avanzada para tener acné, por lo que también resulta chocante para el receptor, aunque no tanto como en el TLO1/SP.

- En la traducción al inglés de este caso también se ha mantenido la *pregunta retórica* negativa. No obstante, en esta traducción se ha omitido el adverbio «ya», que se incluye en el TLO1/SP para enfatizar la *pregunta retórica*, efecto que se pierde en el TLM1/EN. En lo que respecta al resto de la pregunta, esta traducción es muy próxima al TLO1/SP: «no te acuerdas» traducido como «you don't remember». A pesar de la pérdida del «ya» enfático, observamos que en el TLM1/EN no se ha llevado a cabo la inversión entre el sujeto y el verbo auxiliar: «don't you remember» en lugar de «you don't remember», tal y como dicta la gramática de esta lengua. Lessing utiliza el rasgo de oralidad *trasgresión del estándar* como recurso para que la *pregunta retórica* resulte más coloquial y dotarla de mayor carga oral.

Finalmente, hemos comprobado que en esta traducción se mantiene la misma edad, 25, que en el TLO1/SP contrariamente a lo que sucedía en la traducción al italiano.

- **Caso 58:** *pregunta retórica* que exige una respuesta o busca una reacción en el otro

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
58	PRISCILA ¿Por qué no te quitas esa careta? Estás ridícula... aparte de que no te sirve de nada, porque es de utilería. (Sanchís Sinisterra, 2010:24)	PRISCILA Perché non ti togli quella maschera? Sei ridicola... e poi a cosa serve, se è finta. (Sanchís Sinisterra, 2004:27, tr. Palmarini)	PRISCILLA Why don't you take off that mask? You look ridiculous. Besides, it won't do you any good because it's one of the props. (Sanchís Sinisterra, 2003:12, tr.

⁶⁷⁴ https://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/Spagnolo/Y/ya.shtml Recuperado el 7 de abril de 2020

		Lessing)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Traducción literal	Traducción literal

Mediante esta *pregunta retórica* Priscila quiere burlarse de Natalia por ponerse una careta de atrezo para escapar del olor de un insecticida que han rociado por el escenario del teatro. Priscila pretende mofarse de Natalia y hacer que se enfade.

- En la traducción al italiano, observamos que Palmarini ha optado por la traducción literal de esta *pregunta retórica*. Al igual que en el caso anterior, de nuevo nos encontramos ante una *pregunta retórica* negativa, para cuya traducción la técnica de la traducción literal funciona correctamente para mantener en el TLM1/IT la misma información que en el TLO1/SP y también el rasgo de oralidad.
- En la traducción al inglés sucede algo bastante similar a lo comentado para la traducción al italiano: Lessing también recurre a la traducción literal para esta *pregunta retórica* negativa. No obstante, observamos una diferencia con respecto al caso anterior, pues Lessing ha optado por respetar la norma en cuanto a la inversión entre el sujeto y el verbo auxiliar en la *pregunta retórica*, «don't you» en lugar de «you don't», no como en el caso anterior, en el que Lessing introducía el rasgo de oralidad *trasgresión del estándar*, que dotaba a la *pregunta retórica* de un registro coloquial. En este caso, Lessing mantiene la pregunta retórica de manera natural en el TLM1/EN y transmite la misma información e implicaturas presentes en el TLO1/SP.

- **Caso 59:** *pregunta retórica eco*

	TLO1/SP	TLM1/IT	TLM1/EN
59	NATALIA Me ha venido a la cabeza, de golpe... <u>Asunto solucionado</u> . Así que me voy. Me prestas el abrigo, ¿sí o no? PRISCILA <u>¿Cómo que solucionado?</u> Tenemos que hacer algo para acabar con ellos. (Sanchís Sinisterra, 2010:19)	NATALIA Mi è venuto in mente, di colpo... <u>Problema risolto</u> . Quindi me ne vado. Mi presti il cappotto, sì o no? PRISCILA <u>Come risolto?</u> Dobbiamo fare qualcosa per distruggerli. (Sanchís Sinisterra, 2004:21, tr. Palmarini)	NATALIE It came to me, like a flash. There, <u>the matter is resolved</u> . So, I'm leaving. Will you lend me the coat or not? PRISCILLA <u>How is it resolved?</u> We have to do something to put an end to them. (Sanchís Sinisterra, 2003:8, tr. Lessing)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Traducción literal	Traducción literal

Priscila emplea esta *pregunta retórica eco* con el fin de demostrar su disconformidad con lo que Natalia acaba de decir cuestionando dicha información.

- En la traducción al italiano Palmarini mantiene la estructura ecoica. De nuevo nos encontramos ante una traducción prácticamente literal, al igual que en los dos casos previos. En este fragmento, «cómo» se utiliza en español «para denotar extrañeza o enfado» e «introduce preguntas aclaratorias. *¿Cómo dice usted? ¿Cómo que no quieres venir?»* (el DLE⁶⁷⁵) con un claro matiz negativo en este caso. Lo mismo sucede con «come» en italiano, que «introduce domande retoriche, con valore imperativo o di asserzione negativa: *c. ti permetti?»*⁶⁷⁶, según el diccionario Sabatini Coletti⁶⁷⁷. Por tanto, en esta traducción podemos comprobar que «cómo», y «come», se corresponden en la transmisión de determinadas implicaciones pragmáticas a sus respectivos textos dramáticos.
- En la traducción al inglés de esta *pregunta retórica ecoica* observamos algunas diferencias con respecto al TLO1/SP. Lessing incluye en la traducción el verbo sobreentendido en el TLO1/SP, tanto en el enunciado previo como en la *pregunta retórica ecoica*: «asunto solucionado» traducida como «the matter is resolved» y «¿Cómo que solucionado?» traducida como «How is it resolved?». Los *enunciados breves*, otro de los rasgos de oralidad que hemos estudiado en esta tesis doctoral (cfr. 7.2.2.6. *Extensión oracional breve*), favorecen el ritmo del texto, y su estructura sencilla simula mayor espontaneidad en el discurso, por lo que añadir el verbo a estos enunciados resta carga oral.

Por otro lado, el uso del adverbio «how» no se corresponde con el sentido en el que se emplea «cómo» en el TLO1/SP (técnica de traducción: traducción literal). Ni el uso, ni los diccionarios consultados (Cambridge, Oxford, Merriam-Webster) reconocen la utilización de «how» para cuestionar o mostrar disconformidad con lo expuesto previamente. Únicamente el diccionario Collins⁶⁷⁸ se aproxima a este uso, pero especifica que se debe usar en estructuras como «how can you...» o «how could you...», estructuras no presentes en el TLM1/EN («You use how in expressions such as 'How can you...' and 'How could you...' to indicate that you disapprove of what someone has done or that you find it hard to believe»⁶⁷⁹). Por

⁶⁷⁵ <https://dle.rae.es/c%C3%B3mo#9xX6XpW> Recuperado el 7 de abril de 2020

⁶⁷⁶ Introduce preguntas retóricas, con valor imperativo o afirmaciones negativas: ¿cómo te atreves? (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁷⁷ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/come.shtml Recuperado el 7 de abril de 2020

⁶⁷⁸ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/how> Recuperado el 7 de abril de 2020

⁶⁷⁹ Utilizas «how» en expresiones como «how can you...» y «how could you...» para indicar que no apruebas lo que alguien ha hecho o que te resulta poco creíble. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

tanto, esta traducción de «cómo» por «how» no resulta adecuada, ya que no transmite las mismas implicaciones pragmáticas al TLM1/EN. Tal vez, una posible traducción más adecuada para mostrar el desacuerdo o el cuestionamiento de lo que se acaba de decir podría ser el adverbio «seriously», el cual se emplea en el inglés conversacional precisamente con la finalidad de cuestionar lo que se acaba de decir: «You say 'seriously' when you are surprised by what someone has said, as a way of asking them if they really mean it»⁶⁸⁰ (diccionario Collins⁶⁸¹).

8.1.7.2. Preguntas retóricas seleccionadas en el TLO2/IT

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 60:** *pregunta retórica* que se adelanta a la posible actitud o respuesta del otro

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
60	ANTONIA «Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi...» «O la borsa o la vita!» E io: «Siete dei rapinatori!» E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico! (Fo, 2008:12)	ANTONIA “¿Libre competencia contra quién? ¿Contra nosotras? ¿Y tenemos que callarnos, como siempre?” Yo dije: “¡Chorizos!”, y me escondí, muerta de miedo. (Fo, 2011:12, tr. Matteini)	ANTONIA ‘Competition against who exactly? Against us, it looks like, and we’re supposed to lump it. We’ll all be on the street if this goes on. You just shove the prices up...’ ‘Your money or your life,’ says somebody else. And they I piped up. ‘You’re a bunch of thieves!’ And then I had to hide my face, I was that scared. (Fo, 2010:2, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Traducción literal (1. ^a <i>pregunta retórica</i>) y Creación discursiva (2. ^a <i>pregunta retórica</i>)	Creación discursiva

En el TLO2/IT Antonia recrea para Margherita su discusión con el trabajador del supermercado repitiendo las preguntas con las que le increpa y a las que no le deja siquiera responder.

⁶⁸⁰ Puedes emplear «seriously» cuando te sorprende lo que alguien ha dicho como una manera de preguntar si lo ha dicho realmente en serio.

⁶⁸¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/seriously> Recuperado el 7 de abril de 2020

- En la traducción al español observamos que las dos *preguntas retóricas* del TLO2/IT se han transformado en tres *preguntas retóricas* en el TLM2/SP. La primera de ellas se ha traducido literalmente: «Libera concorrenza contro chi?» traducida como «¿Libre competencia contra quién?». Sin embargo, la segunda se ha dividido en dos *preguntas retóricas* distintas: «Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare?» traducida como «¿Contra nosotras? ¿Y tenemos que callarnos, como siempre?». La primera parte de esta segunda *pregunta retórica* del TLO2/IT, hasta la conjunción copulativa «e», se ha traducido literalmente, pero en la segunda parte observamos algunas diferencias entre el TLO2/IT y el TLM2/SP.
 - o La primera es la traducción del verbo «abbozzare». En Treccani⁶⁸² se destaca el uso de «abbozzare» con el significado «aguantar» especialmente en situaciones familiares: «3. fam. Con uso assol., sopportare, fare finta di niente, frenare le proprie reazioni o il risentimento: *non te la prendere, abbozza!*; *purtroppo, devo star zitto e abbozzare*»⁶⁸³. Sin embargo, en español se ha traducido por «callar», no como «aguantar» (técnica de traducción: creación discursiva). Aunque «callar» en español también se utiliza en situaciones informales, ya que se puede considerar poco educado para situaciones formales, su significado no se corresponde con el de «abbozzare» en el TLO2/IT. Una posible alternativa para la traducción de «abbozzare» podría pasar por una *unidad fraseológica* que transmitiera el mismo significado y que, además, resultase coloquial y mantuviera la carga oral, por ejemplo, «aguantar el tirón».
 - o Además del problema traductológico que representa «abbozzare», también observamos que se ha omitido la repetición del pronombre «noi» en la segunda parte de la *pregunta retórica*. Este pronombre «noi» podría sobreentenderse sin problema en el TLO2/IT; sin embargo, aquí tiene la función de enfatizar el mensaje y que el receptor se solidarice con el problema de los personajes, en este caso Antonia. Por tanto, sería oportuno tratar de mantener la repetición del pronombre «noi», a pesar de que Matteini haya podido omitirlo por considerarlo repetitivo. Teniendo en cuenta todo lo expuesto, una posible traducción para esta segunda *pregunta retórica* que mantenga el significado de «abbozzare», la repetición del pronombre y, en definitiva, toda la carga oral de esta intervención

⁶⁸² <http://www.treccani.it/vocabolario/abbozzare1/> Recuperado el 8 de abril de 2020

⁶⁸³ 3. fam. Con uso absoluto, soportar, hacer como si nada, reprimir tus reacciones o resentimientos: ¡no te enfades, aguanta!; desgraciadamente, debo callarme y aguantar. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

podría ser: «¿Contra nosotras? ¿Y nosotras tenemos que aguantar el tirón, como siempre?», o si se quiere reforzar aún más el mensaje con otra *pregunta retórica* más, «¿Contra nosotras? Y nosotras, ¿qué? ¿Tenemos que aguantar el tirón, como siempre?».

- La traducción al inglés de las *preguntas retóricas* no es tan próxima al TLO2/IT como la traducción al español. En primer lugar, observamos que se ha omitido el adjetivo «libera» en la traducción al inglés. Desconocemos el motivo que ha llevado a Farrell a omitir este adjetivo, puesto que en la intervención previa hemos comprobado que este se emplea: «Nobody needs to give them the right. It's all perfectly legal... market forces, free competition, you know what I mean». Por tanto, al repetir Antonia la intervención previa del trabajador del supermercado (*pregunta retórica eco*), habría sido oportuno mantener este efecto en la traducción y haber incluido el adjetivo «free» también en la intervención de la propia Antonia: «Free competition against who exactly?» Además, en esta primera *pregunta retórica* Farrell ha añadido el adverbio «exactly», que no aparece en el TLO2/IT. Con «Exactly», se enfatiza el hecho de que Antonia está realmente enfadada y es contraria a lo que acaba de decir el trabajador del supermercado, tal y como se explica en el diccionario Collins⁶⁸⁴: «You use exactly with a question to show that you disapprove of what the person you are talking to is doing or saying»⁶⁸⁵. Aunque este adverbio no aparece en el TLO2/IT, su uso en el TLM2/EN enfatiza aún más el mensaje que se pretende transmitir.

La segunda *pregunta retórica* del TLO2/IT no se ha mantenido como *pregunta retórica* en el TLM2/EN. Farrell ha empleado una oración afirmativa para transmitir al receptor del TLM2/EN la información presente en la *pregunta retórica*. En este caso, se pierde este rasgo de oralidad por decisión de la traductora, no por las incompatibilidades entre estas lenguas. Esta segunda *pregunta retórica* se emplea en el TLO2/IT para manifestar el enfado de Antonia, así como del resto de mujeres del supermercado, mediante una pregunta que realmente no pretende obtener una respuesta, sino denunciar una situación que se considera injusta (el aumento abusivo de los precios) que siempre tiene las mismas víctimas que no disponen medios para rebelarse. Este sentido trata de transmitirse en el TLM2/EN

⁶⁸⁴ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/exactly> Recuperado el 8 de abril

⁶⁸⁵ Puedes usar «exactly» en preguntas para mostrar que desapruebas lo que la persona con la que estás hablando está haciendo o diciendo. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

mediante «it looks like» (parece) y «supposed» (se supone). Estas dos amplificaciones del TLM2/EN tratan de transmitir el hartazgo y la disconformidad de Antonia y del resto de mujeres del barrio ante los abusos en los precios de los alimentos. En otras palabras, pretenden denunciar con cierta ironía que no van a seguir aceptando todo lo que se les imponga, aunque los trabajadores del supermercado hayan supuesto que así sería. Finalmente, el verbo «abbozzare» se ha traducido por su equivalente en la lengua meta «lump», con el mismo sentido que en el TLO2/IT. En el diccionario Collins⁶⁸⁶ se explica el uso de «lump» en contextos informales: «to tolerate or put up with; endure (in the phrase lump it)»⁶⁸⁷. Por tanto, a pesar de que se ha perdido la segunda *pregunta retórica*, se han empleado otras estructuras lingüísticas «it looks like» y «supposed» con la intención de transmitir las mismas implicaciones pragmáticas y compensar la pérdida de la *pregunta retórica*.

- **Caso 61:** *pregunta retórica* que exige una respuesta o busca una reacción en el otro

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
61	ANTONIA E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne? (Fo, 2008:18)	ANTONIA ¿Desde cuándo sabes tú de mujeres? (Fo, 2011:19, tr. Matteini)	ANTONIA And when did you ever notice anything to do with women? (Fo, 2010:9, tr. Farrell)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

En el TLO2/IT Antonia trata de manipular a su marido, que desconfía del supuesto embarazo de Margherita e intenta desacreditarlo alegando que él no sabe nada sobre las mujeres.

- En la traducción al español se ha mantenido la *pregunta retórica* (técnica de traducción: equivalente acuñado), aunque con alguna diferencia respecto al TLO2/IT. En primer lugar, se ha omitido la conjunción «e». Aunque no supone ninguna pérdida de significado, se podría haber mantenido en el TLM2/SP. Además, observamos que se ha producido un cambio en el tiempo verbal: en el TLO2/IT se utiliza el pretérito perfecto, mientras que en el TLM2/SP se emplea el presente; sin embargo, esto no cambia la intención de la *pregunta retórica*, que

⁶⁸⁶ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lump> Recuperado el 8 de abril

⁶⁸⁷ Tolerar o soportar; aguantar (en la frase «lump it»). (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

consiste en dejar claro que Giovanni no entiende de mujeres. Finalmente, hemos comprobado que se ha mantenido de forma explícita el pronombre italiano «tu» en el TLM2/SP como «tú». Este pronombre resulta muy importante para la finalidad de la *pregunta retórica* ya que pretende incomodar a Giovanni y hacerle dudar sobre lo que ha dicho previamente sobre las mujeres. Aunque la traducción de Matteini mantiene la *pregunta retórica*, se podría proponer otra traducción que incluyera, además, los elementos omitidos sin motivo aparente en el TLM2/SP, como, por ejemplo, «¿Y cuándo has sabido tú algo de mujeres?».

- En la traducción al inglés también se ha mantenido la *pregunta retórica*, aunque igualmente observamos algunas diferencias con respecto al TLO2/IT. En este texto se ha mantenido la conjunción inicial «e», contrariamente a lo que sucede en la traducción al español, traducida como «and» (equivalente acuñado). En el TLM2/EN también se produce un cambio con respecto al tiempo verbal en el TLO2/IT (pretérito perfecto) y se usa el pretérito indefinido. Al igual que en la traducción al español, este cambio no afecta a la finalidad de la *pregunta retórica*. En la *pregunta retórica* del TLM2/EN se utiliza la estructura «have/be to do with», propia del inglés conversacional para transmitir precisamente la idea de que dos cosas están relacionadas: «If you say that one thing has something to do with or is something to do with another thing, you mean that the two things are connected or that the first thing is about the second thing»⁶⁸⁸ (diccionario Collins⁶⁸⁹). Antonia emplea esta estructura para expresar la cuestionada relación entre Giovanni y las mujeres. Finalmente, en la *pregunta retórica* en inglés no se ha podido mantener el efecto causado por el pronombre italiano «tu», utilizado de manera despectiva en el TLO2/IT, ya que en inglés es necesario incluir el sujeto en la oración, pues no se puede sobreentender por la ausencia de desinencias verbales. En la traducción de este pronombre, las diferencias entre las lenguas implican una pérdida para la lengua tipológica y culturalmente distinta (inglés), mientras que esto no sucede entre las lenguas tipológica y culturalmente afines (italiano y español).

- **Caso 62:** *pregunta retórica eco*

⁶⁸⁸ Si dices que una cosa tiene que ver con otra cosa «has something to do with» o «is something to do with», quieres decir que dos cosas están conectadas o que la primera cosa está próxima a la segunda. (Traducción de la autora de esta tesis doctoral)

⁶⁸⁹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/have-be-to-do-with> Recuperado el 8 de abril de 2020

	TLO2/IT	TLM2/SP	TLM2/EN
62	<p>ANTONIA Beh... ci sono cose che magari a uno... <u>gli secca</u> di raccontare in giro.</p> <p>GIOVANNI <u>Come gli secca?</u> Ma sei scema? <u>Gli secca</u> di dire che sua moglie aspetta un figlio?! È una vergogna? «Oddio, ho messo incinta mia moglie!» (Fo, 2008:18)</p>	<p>ANTONIA Bueno, hay cosas que a lo mejor <u>no le apetece</u> a uno ir contando por ahí.</p> <p>JUAN ¿Qué dices, estás tonta? ¿<u>No le apetece</u> contar que su mujer está embarazada? ¿Acaso es una vergüenza? “¡Ay dios, he preñado a mi mujer!” (Fo, 2011:19, tr. Matteini)</p>	<p>ANTONIA Well, there are certain things that... eh, a person might <u>get upset</u>... eh... at blabbing about. You never know who might be listening.</p> <p>GIOVANNI What’s that supposed to mean? ‘<u>Get upset!</u>’ How could he <u>get upset</u> about his wife having a baby? Is that some kind of sex scandal for the tabloids? ‘Shock horror, I’ve got my wife pregnant!’ (Fo, 2010:9, tr. Farrell)</p>
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Rasgo neutralizado por decisión del traductor (1. ^a <i>pregunta retórica</i>) y Modulación (2. ^a <i>pregunta retórica</i>)	Creación discursiva

En el TLO2/IT, el personaje de Giovanni emplea dos *preguntas ecoicas*, aunque realmente se trata de la misma pregunta repetida, para cuestionar lo que acaba de decir su esposa, Antonia, mostrando así su desacuerdo.

- En la traducción al español la primera de estas *preguntas ecoicas* se ha omitido, aunque la segunda se ha mantenido. Como ya hemos comentado en otros casos, la omisión puede deberse a que esta traducción es de una nueva versión del TLO2/IT en la que se podría haber omitido la primera *pregunta ecoica* o, tal vez, pueda deberse a que Matteini considerara repetitivo mantener ambas *preguntas ecoica* tan próximas entre sí. Con respecto a la segunda *pregunta ecoica*, el aspecto más destacable es la traducción de «seccare», que significa «Infastidire, importunare, disturbare, annoiare, stancare»⁶⁹⁰ (Treccani⁶⁹¹). Para la traducción de este verbo se ha aplicado la técnica de la modulación, puesto que se produce un cambio en el enfoque de esta intervención: «gli secca → no le apetece».
- En la traducción al inglés se han mantenido las dos repeticiones, aunque en la primera de ellas se ha cambiado la forma de la pregunta, pues Farrell ha optado por una oración exclamativa en la que pone de manifiesto, mediante el cambio de entonación, el desacuerdo de Giovanni con lo que acababa de decir su esposa. Por

⁶⁹⁰ Fastidiar, importunar, molestar, aburrir, cansar. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁹¹ <http://www.treccani.it/vocabolario/seccare/> Recuperado el 8 de abril de 2020

otra parte, Farrell ha mantenido la segunda *pregunta ecoica* del TLO2/IT anteponiendo a la pregunta la estructura «how could you...» que no está presente en el TLO2/IT. En el caso 59 ya comentamos el uso de esta estructura en inglés para indicar disconformidad con lo que se acaba de decir: «You use how in expressions such as 'How can you...' and 'How could you...' to indicate that you disapprove of what someone has done or that you find it hard to believe»⁶⁹² (diccionario Collins⁶⁹³). Por tanto, en el TLM2/EN Farrell refuerza aún más que en el propio TLO2/IT el desacuerdo entre Giovanni y Antonia. Finalmente, Farrell ha optado por «get upset» como traducción de «seccare», pasando de una forma verbal sencilla («seccare») a la estructura compuesta verbo + adjetivo («get upset»). A pesar de esta diferencia, «get upset» se corresponde con el significado de «seccare».

8.1.7.3. Preguntas retóricas seleccionadas en el TLO3/EN

Analizamos a continuación algunos de los casos más representativos.

- **Caso 63:** *pregunta retórica* que se adelanta a la posible actitud o respuesta del otro

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
63	LENNY <u>Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he?</u> Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you. (Pinter, 1966:29)	LENNY <u>¿Han estado ya en Italia? Y la han traído aquí a conocer a la familia. ¿verdad?</u> Pues el viejo se va a poner contento. Se lo aseguro. (Pinter, 1970:68, tr. Escobar)	LENNY <u>Ah, venite dall'Italia? E poi l'ha portata qui a conoscere la famiglia, eh?</u> Beh, il vecchio sarà proprio felice di conoscerla. Glielo garantisco. (Pinter, 1996:54, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Creación discursiva	Creación discursiva

En este caso Lenny se adelanta a la respuesta de Ruth al suponer que Ruth y Teddy han decidido pasar por Londres para que Ruth conozca a la familia de Teddy tras haber estado de visita en Venecia. La primera *pregunta retórica* empleada por Lenny tiene como finalidad confirmar la información que Ruth acaba de comunicarle. En cuanto a la

⁶⁹² Utilizas «how» en expresiones como «how can you...» y «how could you...» para indicar que no apruebas lo que alguien ha hecho o que te resulta poco creíble. (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁹³ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/how> Recuperado el 7 de abril de 2020

segunda *pregunta retórica*, también se formula para confirmar una información que Lenny sospecha, pero que no ha sido desvelada por Ruth de momento, por lo que esta segunda pregunta retórica cumple la función de adelantarse a la posible respuesta de Ruth. Como podemos observar en el TLO3/EN, ambas *preguntas retóricas* son *question tags*, recurso muy frecuente en el inglés conversacional, que ya se ha tratado ampliamente en esta investigación (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*). Aunque las *question tags* son un recurso característico de esta lengua y que se rige por unas normas gramaticales precisas (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*), los traductores logran mantener o recrear este fenómeno en sus respectivos TLM3.

- En la traducción al español, Escobar ha transformado la primera *question tag* en una pregunta retórica. En esta primera *pregunta retórica* en el TLM3/SP se omite la *interjección* «oh», que trata de transmitir cierta sorpresa o asombro por parte de Lenny al saber que Teddy y Ruth han estado de viaje en Italia. Esta *interjección* se podría haber mantenido en el TLM3/SP mediante la *interjección* «ah», que con la adecuada entonación puede transmitir las mismas implicaciones pragmáticas que «oh» en el TLO3/EN. Además de esta omisión, nos llama la atención el tratamiento de cortesía por parte de Lenny a Ruth. Aunque en inglés el pronombre «you» no refleja un tratamiento formal, Escobar ha optado por emplear la forma «usted». Esta decisión resulta comprensible puesto que Lenny y Ruth acaban de conocerse en ese preciso momento y, aunque sean parientes, no existe ningún tipo de familiaridad entre ellos.

Escobar ha traducido la segunda *question tag* del TLO3/EN mediante una oración afirmativa seguida de un apéndice confirmativo, en este caso, «¿verdad?» Los apéndices confirmativos cumplen en la lengua española una función similar a la que cumplen las *question tags* en inglés, la de confirmar una información previa. Según la *Ortografía de la lengua española* (2010: 312) elaborada por la RAE, los apéndices confirmativos son «las expresiones interrogativas de refuerzo que cierran algunos enunciados aseverativos». Entre las distintas muletillas que pueden cumplir esta función destacan «¿no?», «¿verdad?» y «¿cierto?». Por tanto, aunque las *question tags* suponen un fenómeno institucionalizado en el inglés conversacional regido por unas normas gramaticales concretas, la función principal que desempeñan en el TLO3/EN puede ser llevada a cabo por estos apéndices

confirmativos en el TLM3/SP. En este caso, la traducción de la *pregunta retórica* se lleva a cabo mediante un equivalente funcional (técnica de traducción: creación discursiva) para esta combinación inglés → español, lenguas tipológica y culturalmente distantes.

- En la traducción al italiano, Serra también ha tratado de conservar las dos *preguntas retóricas* del TLO3/EN en el TLM3/IT; aunque, al igual que sucede en la traducción al español, debe valerse de otros recursos para mantener las *question tags* en el TLM3/IT. En la primera *question tag*, Serra ha empleado la *interjección* «ah» como traducción de la *interjección* del TLO3/EN «oh», ambas con la misma función y con implicaciones pragmáticas similares (técnica de traducción: creación discursiva). Al igual que sucede en la traducción al español, también la traductora al italiano ha empleado la forma de cortesía de Lenny hacia su cuñada Ruth. Tal y como hemos comentado anteriormente, resulta razonable emplear el tratamiento de «usted» entre estas dos personas que acaban de conocerse en ese preciso momento. En relación a la segunda *question tag*, Serra ha empleado para su traducción la *interjección* «eh». En este caso la traductora emplea una oración afirmativa, cuya información trata de corroborar mediante esta *interjección* en forma interrogativa, un uso habitual en italiano, tal y como se explica en el diccionario Sabatini Coletti⁶⁹⁴: «2 In forma interr., (...); o come richiesta di conferma a ciò che si sta dicendo: bella giornata, eh?»⁶⁹⁵ De esta manera, la *interjección* «eh» cumple en el TLM3/IT con la función principal llevada a cabo por la *question tag* en el TLO3/EN. Del mismo modo que sucede en la traducción al español, también en la traducción al italiano la *pregunta retórica* se ha traducido mediante un equivalente funcional (técnica de traducción: creación discursiva) para esta combinación lingüística: inglés → italiano, lenguas tipológica y culturalmente distantes.
- **Caso 64:** *pregunta retórica* que exige una respuesta o busca una reacción en el otro

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
64	MAX <u>Who do you think I am, your mother? Eh? Honest.</u>	MAX <u>¿Quién creéis que soy? ¿Vuestra madre? ¿Eh?</u>	MAX <u>Per chi mi avete preso? Per vostra madre? Eh?</u>

⁶⁹⁴ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/eh.shtml Recuperado el 9 de abril de 2020

⁶⁹⁵ 2 En forma interrogativa, (...); o para solicitar confirmación de lo que se está diciendo: bonito día, ¿eh? (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

	They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother. (Pinter, 1966:16)	Francamente. Entrar aquí a cualquier hora del día o de la noche como animales. Id y buscaos una madre. (Pinter, 1970:50, tr. Escobar)	Insomma. Arrivano affamati come lupi a ogni ora del giorno e della notte. Andate fuori a trovarvi una madre. (Pinter, 1996:45, tr. Serra)
TÉCNICA DE TRADUCCIÓN		Equivalente acuñado	Equivalente acuñado

En el TLO3/EN Max emplea una *pregunta retórica* para demostrar su enfado y hacer sentir mal a su hijo Joey y a su hermano Sam, que acaban de quejarse a Max de que tienen hambre.

- En la traducción al español, Escobar ha dividido en dos la *pregunta retórica* presente en el TLO3/EN, aprovechando una coma presente en la pregunta original. Para reforzar aún más la intención desafiante que muestra Max en la *pregunta retórica*, esta viene seguida de la *interjección* «eh», también en forma interrogativa. Esta *interjección* cumple en el texto la función de enfatizar el enfado de Max y de buscar una respuesta o reacción en los receptores, Joey y Sam. Estas funciones resultan ser las mismas que desempeña la *pregunta retórica* previa en el TLO3/EN, por lo que podemos entender la *interjección* como una extensión de dicha *pregunta retórica*. Serra ha mantenido igualmente una *interjección* en forma interrogativa, en este caso, «eh» en el TLM3/SP. Esta *interjección* tiene múltiples funciones e implicaciones pragmáticas en español dependiendo del contexto en el que aparezca o de la entonación con la que se emplea, entre ellas: «1. interj. U. para preguntar, llamar, despreciar, reprender o advertir» (DLE⁶⁹⁶). Las funciones de despreciar o reprender coinciden con las implicaciones que conlleva la *interjección* en inglés «eh» en el TLO3/EN, por lo que para la traducción de la *interjección* «eh» se utiliza como técnica de traducción el equivalente acuñado.
- En el TLM3/IT, Serra ha procedido de la misma manera que Escobar en el TLM3/SP y ha dividido la *pregunta retórica* en dos distintas en el lugar en el que aparece la coma en la *pregunta retórica* del TLO3/EN. Resulta interesante que en las dos traducciones, correspondientes a dos lenguas tipológica y culturalmente afines (español e italiano), ambos traductores hayan obrado de la misma manera, mientras que en la lengua tipológica y culturalmente distinta (inglés), esta constituya una única *pregunta retórica*; tal vez pueda ser el uso de estas lenguas el que guíe este tipo de decisiones traductológicas. Por otra parte, observamos que Serra también ha optado por el equivalente acuñado para la traducción de la

⁶⁹⁶ <https://dle.rae.es/eh?m=form> Recuperado el 9 de abril de 2020

interjección «eh» en forma interrogativa. Como ya explicamos en el caso previo, 64, esta *interjección* en italiano también se emplea con la intención de buscar la confirmación del receptor, así como para «Secondo le modulazioni della voce, esprime stupore, sconforto, rassegnazione, rimprovero, minaccia»⁶⁹⁷, según se explica en el diccionario Sabatini Coletti⁶⁹⁸. Por tanto, nos hallamos ante una *interjección* polivalente que puede desempeñar en el TLM3/IT la misma función que en el TLO3/EN.

- **Caso 65:** *pregunta retórica eco*

	TLO3/EN	TLM3/SP	TLM3/IT
65	RUTH I think I'd be too much <u>trouble</u> . MAX <u>Trouble?</u> What are you talking about? <u>What trouble?</u> Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here. (Pinter, 1966:75)	RUTH Temo que sería demasiada <u>molestia</u> . MAX ¿ <u>Molestia?</u> Pero de qué hablas, ¿ <u>qué molestia?</u> Escucha, voy a decirte una cosa. Desde que murió la pobre Lessie, ¿eh, Sam?, no hemos tenido una mujer en esta casa. Ni una. Dentro de la casa. Y voy a decirte por qué. Porque la imagen de aquella madre nos era tan querida que cualquier otra mujer la hubiera... empañado. Pero tú..., Ruth..., no sólo eres encantadora y bellísima, sino que eres como nosotros, una de nosotros. Pertenece a esta casa. (Pinter, 1970:130, tr. Escobar)	RUTH Ho paura di <u>disturbare</u> . MAX <u>Disturbare?</u> Ma che dici? <u>Quale disturbo?</u> Voglio dirti una cosa. Da quando è morta la povera Jessie, eh Sam? Nessuna donna ha mai più messo piede in questa casa. Nemmeno una. Qui dentro. E ti spiego perché. Perché il ricordo della mamma per loro è così prezioso che qualsiasi altra donna lo... offuscherebbe. Ma tu... Ruth... non sei soltanto bella e meravigliosa, sei anche una parente. E un'amica. Tu appartieni a questa casa. (Pinter, 1996:86, tr. Serra)
	TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	Transposición (1.ª <i>pregunta retórica</i>) y Equivalente acuñado (2.ª <i>pregunta retórica</i>)

En el TLO3/EN Max emplea dos *preguntas retóricas ecoicas* para cuestionar lo que acaba de decir Ruth y tratar de persuadirla.

- En la traducción al español, Escobar ha mantenido la primera *pregunta ecoica* y ha traducido «trouble» por su equivalente acuñado en la lengua meta «molestia», «problema», etc. Por tanto, se produce una repetición del mismo sustantivo utilizado por Ruth en la intervención previa («molestia»), lo que da lugar a la

⁶⁹⁷ Según las modulaciones de la voz, expresa asombro, desánimo, resignación, reproche, amenaza (*Traducción de la autora de esta tesis doctoral*)

⁶⁹⁸ https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/eh.shtml Recuperado el 9 de abril de 2020

pregunta ecoica «¿Molestia?» Esta repetición genera el resultado deseado por Pinter en el TLO3/EN, en el que Max trata de convencer a Ruth de que se quede a vivir con ellos en Londres y no vuelva a EE.UU. con su marido, Teddy. En cuanto a la segunda *pregunta ecoica* «What trouble?», Escobar ha optado por fusionarla con la pregunta inmediatamente anterior, «What are you talking about?», en el TLM3/SP, traducidas de la siguiente manera: «Pero de qué hablas, ¿qué molestia?» Por tanto, la pregunta «What are you talking about?» se transforma en una pregunta indirecta en el TLM3/SP insertada en la segunda *pregunta ecoica* (técnica de traducción: equivalente acuñado).

- En la traducción al italiano, Serra ha aplicado la transposición como técnica de traducción para «trouble», puesto que se produce un cambio en la categoría gramatical de sustantivo («trouble») a verbo («disturbare») en la intervención de Ruth y en la primera *pregunta ecoica* emitida por Max. Sin embargo, en la segunda *pregunta ecoica* Serra traduce «trouble» por el sustantivo «disturbo» y no el verbo «disturbare» (técnica de traducción: equivalente acuñado). Aunque las dos *preguntas ecoicas* se mantienen en el TLM3/IT, la segunda resulta algo menos eficaz con respecto al TLO3/EN y al TLM3/SP al no repetir la palabra exacta que se menciona en las dos ocasiones anteriores. Desconocemos el motivo por el que Serra no ha optado por repetir la misma palabra, «disturbo» o «disturbare», y mantener íntegramente la repetición ecoica. Una alternativa para la segunda *pregunta ecoica* que mantenga «disturbare», tal y como aparece en las dos ocasiones previas, podría ser: «Come disturbare?» Finalmente, podemos comprobar que Serra ha mantenido separadas las preguntas «What are you talking about? What trouble?», traducidas como «Ma che dici? Quale disturbo?», contrariamente a lo que sucede en el TLM3/SP fundidas en una única oración.

8.1.7.4. Traducción de las preguntas retóricas: balance

Tras haber analizado algunos casos seleccionados de *preguntas retóricas*, hemos observado algunas tendencias en lo que respecta a la traducción de este rasgo de oralidad.

1. En la gran mayoría de los casos seleccionados para el estudio de la traducción de las *preguntas retóricas*, los traductores tratan de conservar este rasgo de oralidad en los TLM. Esta tendencia coincide con lo expuesto por Vleja (2010) (cfr. 4.1. *Traducción de la oralidad fingida en los textos escritos: novelas, cómics y canciones*). Existen muy pocos casos en los que se ha producido una pérdida de este rasgo de oralidad:
 - 1.1. En el caso 60, en la combinación lingüística italiano → inglés, la *pregunta retórica* se ha transformado en una oración afirmativa que incluye otros elementos lingüísticos para intentar cumplir la misma función que la *pregunta retórica* en el TLO.
 - 1.2. En el caso 62 en la combinación lingüística italiano → inglés, la *pregunta retórica* se ha transformado en una oración exclamativa que, con la adecuada entonación, trata de cumplir la misma función que la *pregunta retórica* en el TLO.
 - 1.3. En el caso 62 en la combinación lingüística italiano → español, se ha omitido por completo la oración. Esta pérdida se debe probablemente a que la traducción se corresponde con una nueva versión de la obra original, revisada por Franca Rame. Teniendo esto en cuenta, podemos comprobar que de las 9 *preguntas retóricas* cuya traducción se ha revisado en este epígrafe solo en 2 ocasiones se ha sustituido una *pregunta retórica* por una oración afirmativa o por una oración exclamativa. Estos dos casos se corresponden con la traducción del TLO2/IT al inglés llevada a cabo por Farrell. En vista de que esta pérdida se produce únicamente en la traducción de las preguntas retóricas del TLO2/IT (italiano → inglés), pero no en la traducción de este mismo rasgo en el TLO1/SP (español → inglés), no consideramos que dicha neutralización esté motivada por las diferencias entre las lenguas, más bien por una posible predisposición de Farrell (traductor al inglés del TLO2/IT).
2. Finalmente, podemos destacar que un gran número de las *preguntas retóricas* detectadas en el TLO3/EN, texto en inglés (lengua tipológica y culturalmente distinta), son *question tags*. Tal y como ya anunciamos en el caso 63, que ilustra este problema traductológico, este fenómeno característico de la lengua inglesa se puede trasladar a los TLM3 en italiano y español (lenguas tipológica y culturalmente afines) mediante otros elementos lingüísticos. En el caso del TLM3/IT se ha utilizado otro rasgo de oralidad (*interjección*) y en el caso del TLM3/SP un apéndice confirmativo.

8.2. Resultados globales de la etapa de reexpresión y discusión

Tras haber completado el análisis cualitativo sobre la reexpresión en los TLM de los siete tipos de rasgos de oralidad fingida seleccionados del conjunto global de rasgos de oralidad presentes en los textos dramáticos que conforman el corpus y que han dado lugar a 65 casos en total que se han sometido a análisis (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*), pasamos a la presentación de los resultados globales y su discusión. Para ello, retomamos las preguntas de investigación que hacen referencia a cómo se han expresado los rasgos de oralidad fingida en los textos meta (preguntas de investigación 5, 6, 7 y 8) y el objetivo específico 2 (cfr. 5. *Diseño del estudio y metodología*) con el propósito de dar respuesta a las primeras y comprobar si se ha alcanzado el segundo.

8.2.1. Respuestas a las preguntas de investigación

8.2.1.1. Pregunta de investigación 5

¿Qué técnicas de traducción son las más empleadas para la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el italiano, el inglés y el español?

Para determinar qué técnicas son las más utilizadas para la traducción de los rasgos de la oralidad fingida en los textos dramáticos en español, italiano e inglés vamos a elaborar una tabla para cada uno de ellos. En dicha tabla incluiremos las técnicas de traducción detectadas, ordenadas de mayor a menor uso, siguiendo la clasificación de Molina y Hurtado (2002). Además, indicaremos el número de veces que se ha utilizado cada técnica (número de ocurrencias) y el índice de frecuencia. Asimismo, para cada rasgo representaremos estos resultados en unos gráficos, de manera que la información proporcionada resulte lo más clara posible.

Tras discutir los resultados rasgo por rasgo, presentaremos una tabla global y el correspondiente gráfico en el que recogeremos y compararemos la información extraída

de las tablas individuales, es decir, la suma de las técnicas empleadas en todos los rasgos. Esto nos permitirá determinar qué técnicas son las más empleadas para la traducción de los rasgos de oralidad fingida en su conjunto, además de para cada tipo de rasgo.

– **Técnicas utilizadas para la traducción de la *catáfora***

Tabla 48. Técnicas de traducción utilizadas para traducir la *catáfora*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Creación discursiva	7	29,17 %
	Equivalente acuñado	6	25 %
	Transposición	1	4,17 %
	Modulación	1	4,17 %
	Amplificación	1	4,17 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	8	33,33 %
NÚMERO TOTAL		24	100 %

Como observamos en la tabla 48, la técnica de traducción más utilizada para traducir las *catáforas* presentes en los TLO del corpus es la creación discursiva (índice de frecuencia del 29,17 %). No obstante, la diferencia con la segunda técnica más empleada es mínima, de hecho el equivalente acuñado cuenta con un índice de frecuencia del 25 %. Las siguientes técnicas de traducción utilizadas, esto es, la transposición, la modulación y la amplificación, distan en gran medida de los datos obtenidos para las dos primeras técnicas. De hecho, su índice de frecuencia es del 4,17 %. Resulta especialmente llamativo el alto número de neutralizaciones debido a las normas de la lengua meta (índice de frecuencia del 33,33 %), lo que se explica principalmente por la dificultad que supone traducir las *dislocaciones*, construcción típica del italiano que no tiene equivalente ni en español ni en inglés (casos 5 y 6) (cfr. 8.1.1.2. *Catáforas seleccionadas en el TLO2/IT*).

Los datos recopilados en la tabla 48 se representan en los siguientes gráficos. El gráfico 12 reproduce el número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la *catáfora*; el gráfico 13 representa el índice de frecuencia de las técnicas de traducción para la *catáfora*.

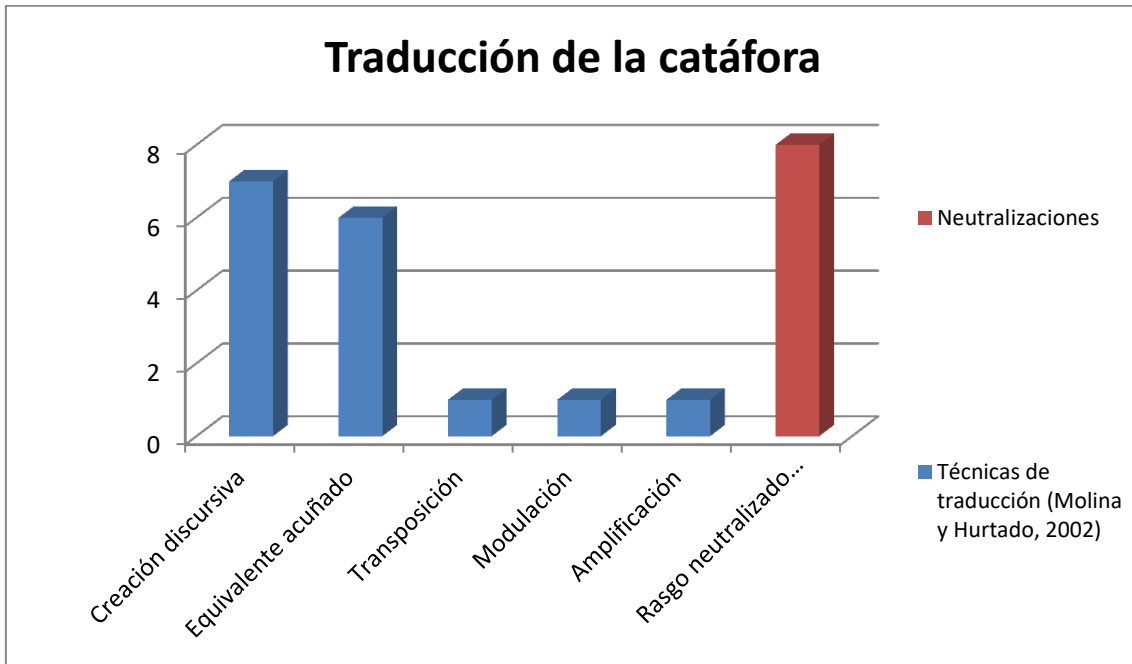


Gráfico 12. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la *catáfora*

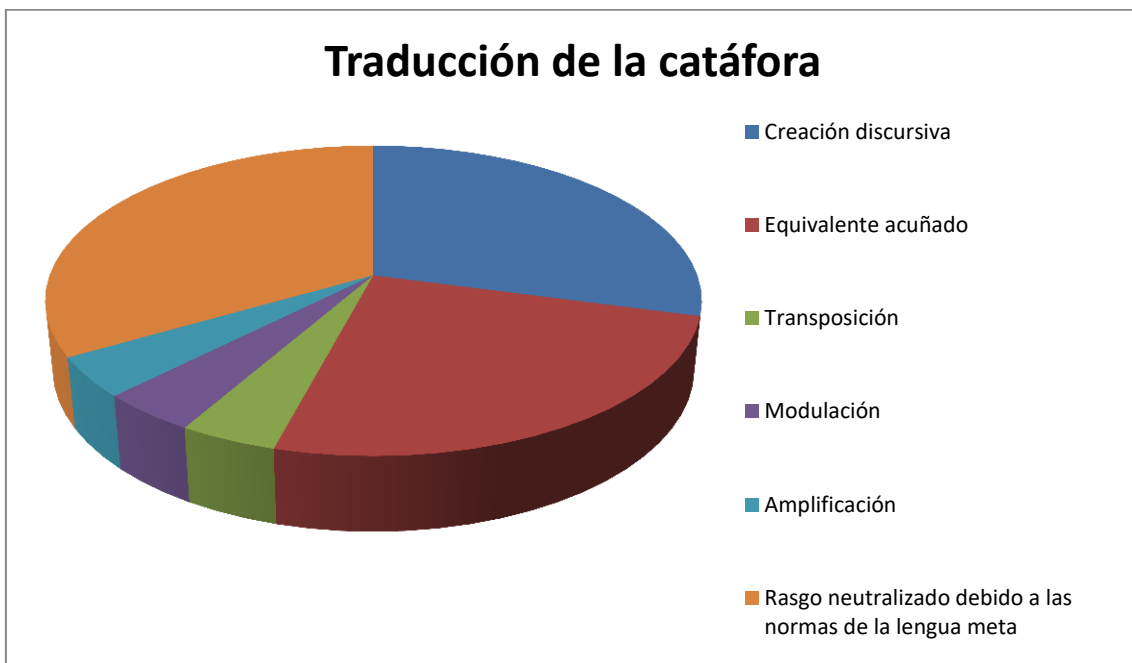


Gráfico 13. Frecuencia de las técnicas de traducción para la *catáfora*

– **Técnicas utilizadas para la traducción del *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido***

Tabla 49. Técnicas de traducción utilizadas para traducir el *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	30	83,33 %
	Creación discursiva	5	13,89 %
	Compensación	1	2,78 %
NÚMERO TOTAL		36	100 %

Como podemos observar en la tabla 49, la técnica de traducción más utilizada para traducir el rasgo *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido* es el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 83,33 %). En segundo lugar, observamos el recurso a la creación discursiva (índice de frecuencia del 13,89 %). Por último, la técnica menos utilizada es la compensación (índice de frecuencia 2,78 %). Como se puede apreciar en los resultados obtenidos, existe una amplia diferencia entre el uso del equivalente acuñado y el uso de las otras dos técnicas, debido principalmente a que este rasgo coincide con un recurso existente en las tres lenguas de trabajo de esta investigación (español, italiano e inglés), de manera que el proceso de traducción radica principalmente en la búsqueda de los signos de puntuación equivalentes en la lengua meta para la introducción de las intervenciones en estilo directo regido (coma, dos puntos, distintos tipos de comillas) y en la correcta traducción de los verbos *dicendi*. Además, esto también explica el hecho de que en ningún caso se haya omitido el rasgo de oralidad en el TLM.

A continuación, incluimos los gráficos que representan la información expuesta en la tabla 49.

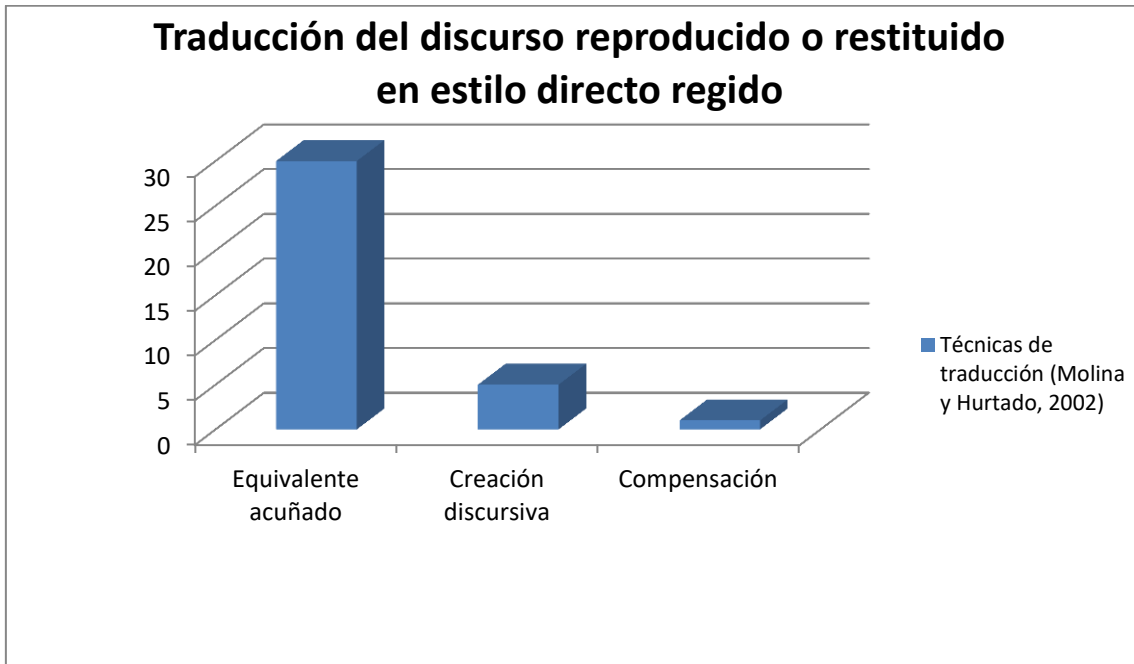


Gráfico 14. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para el *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*

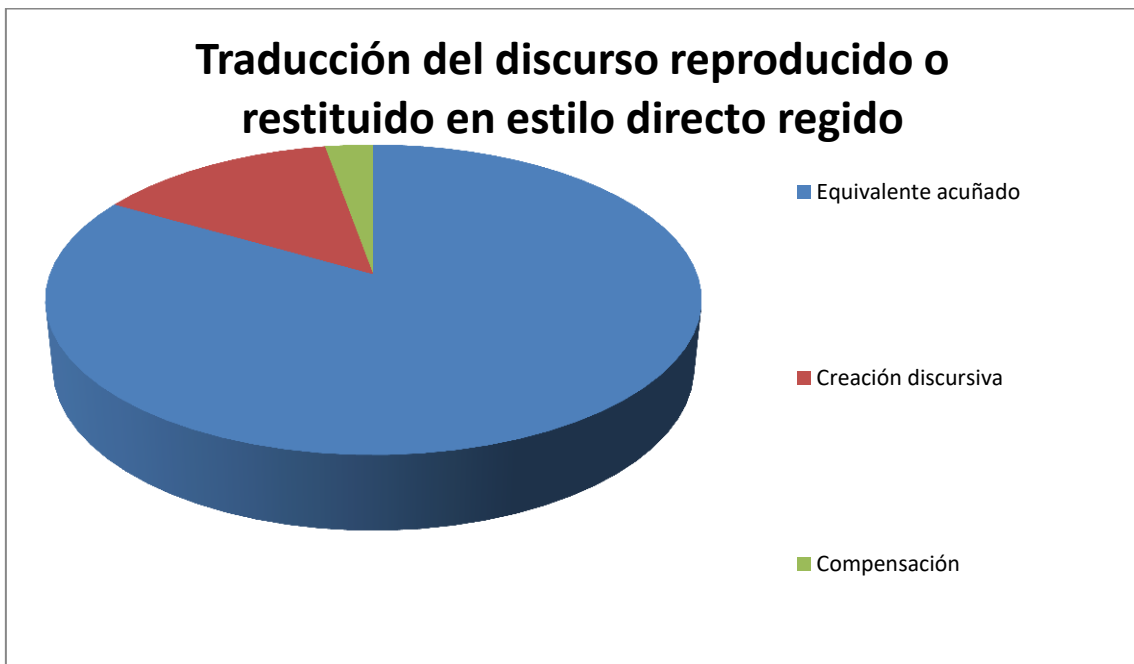


Gráfico 15. Frecuencia de las técnicas de traducción para el *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*

– **Técnicas utilizadas para la traducción del *paralelismo***Tabla 50. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción del *paralelismo*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	12	40 %
	Compresión lingüística	3	10 %
	Traducción literal	2	6,67 %
	Compensación	1	3,33 %
	Transposición	1	3,33 %
	Creación discursiva	1	3,33 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	7	23,33 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	3	10 %
NÚMERO TOTAL		30	100 %

Como muestra la tabla 50, la técnica más utilizada para traducir los *paralelismos* analizados en esta investigación (cfr. 8.1.3. *Paralelismo*) es el equivalente acuñado, que cuenta con un índice de frecuencia del 40 %. Tras el equivalente acuñado, la compresión lingüística es la siguiente técnica más utilizada (índice de frecuencia del 10 %), y le sigue la traducción literal (índice de frecuencia del 6,67 %). Finalmente, los traductores han recurrido en una sola ocasión a las siguientes técnicas: compensación, transposición y creación discursiva (índice de frecuencia del 3,33 % para cada una de ellas).

En relación con las neutralizaciones de este rasgo que no podemos achacar a características propias del idioma meta, observamos que el índice de frecuencia correspondiente es del 23,33 %. Como ya explicamos en el correspondiente análisis cualitativo de la traducción (cfr. 8.1.3. *Paralelismo*), esto se produce especialmente en la traducción del TLO2/IT al inglés (casos 22, 23 y 24) y, en menor medida, en la traducción del TLO3/EN al italiano (casos 25 y 26). Una posible explicación para la pérdida de este rasgo de oralidad podría residir en el aparente carácter repetitivo del *paralelismo*, lo que podría haber llevado a los traductores del TLO2/IT y del TLO3/EN, Farrell y Serra respectivamente, a neutralizarlo, sin tener en cuenta su función como un rasgo de oralidad que afecta al ritmo del texto.

Por otro lado, existen tres casos (18, 19 y 22) (cfr. 8.1.3.1. *Paralelismos seleccionados en el TLO1/SP* y 8.1.3.2. *Paralelismos seleccionados en el TLO2/IT*) en los que se ha neutralizado el *paralelismo* por las normas de la lengua meta (índice de

frecuencia del 10 %). En los casos 18 y 19 se trata de traducciones del TLO1/Sp al inglés y en el caso 22 del TLO2/IT al inglés. En los tres fragmentos las preposiciones y las conjunciones de la lengua meta, el inglés, impiden mantener el *paralelismo* en el TLM, como ya hemos comentado en el análisis anterior (cfr. 8.1.3.1. *Paralelismos seleccionados en el TLO1/Sp* y 8.1.3.2. *Paralelismos seleccionados en el TLO2/IT*).

Finalmente, incluimos los gráficos que representan la información expuesta en la tabla 50.

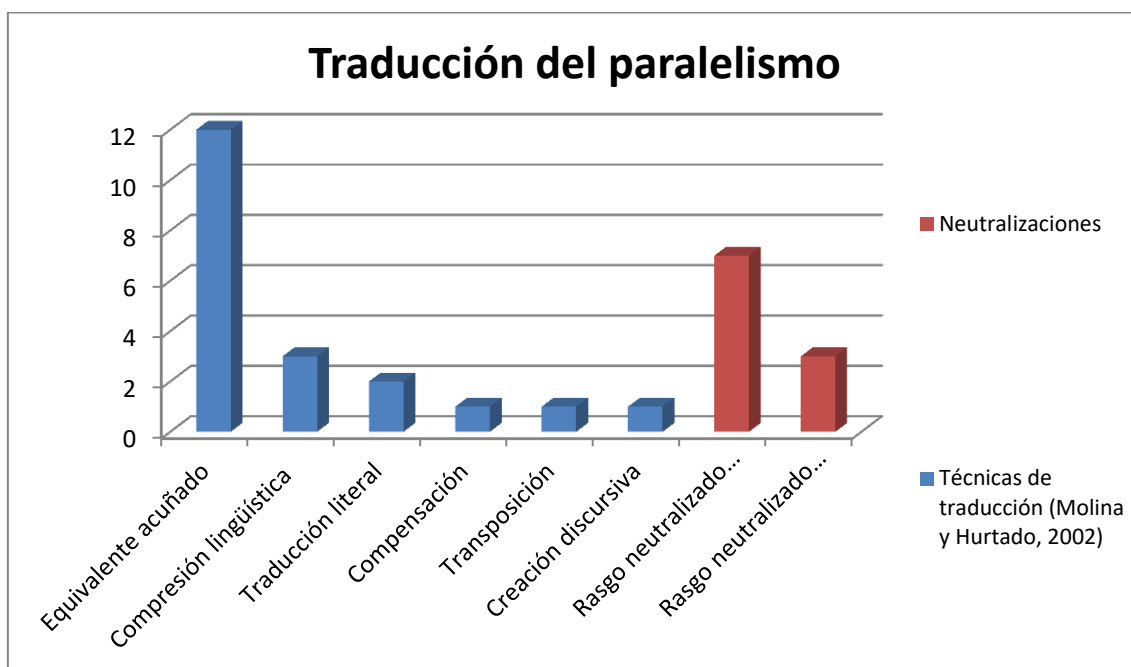


Gráfico 16. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para el *paralelismo*

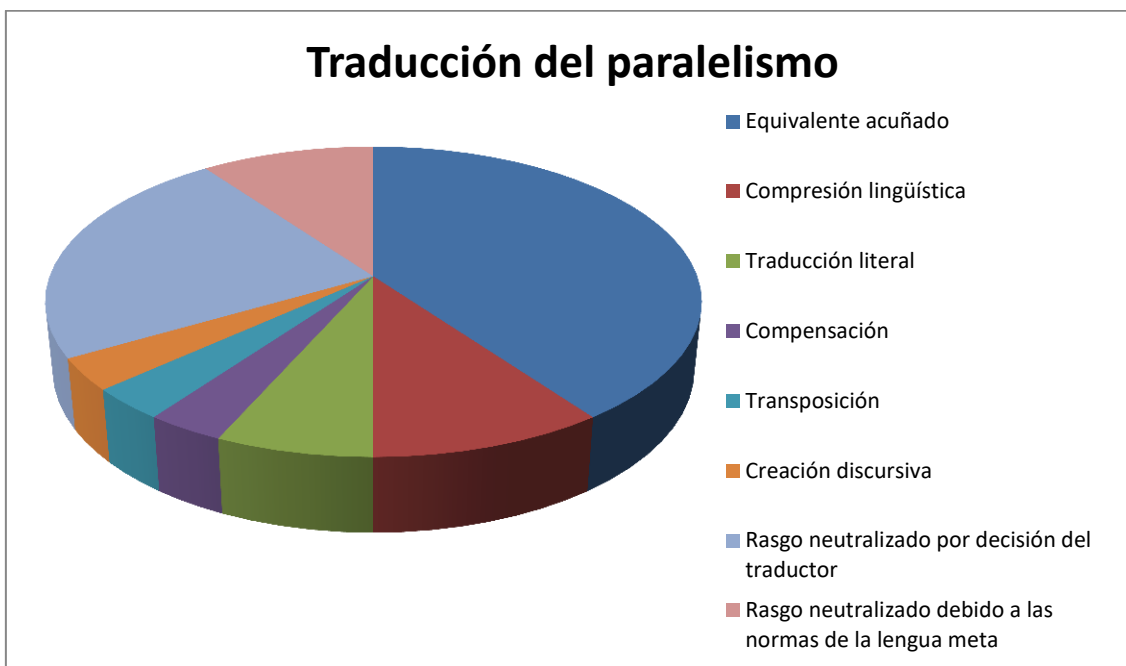


Gráfico 17. Frecuencia de las técnicas de traducción para el *paralelismo*

– **Técnicas utilizadas para la traducción de la *interjección***

Tabla 51. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de la *interjección*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	15	46,88 %
	Compensación	4	12,50 %
	Transposición	1	3,13 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	12	37,50 %
NÚMERO TOTAL		32	100 %

Como muestra la tabla 51, la técnica más utilizada para la traducción de la *interjección* es el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 46,88 %), seguido de la compensación mediante otro elemento lingüístico o rasgo de oralidad (índice de frecuencia del 12,50 %); por último, se ha utilizado la transposición para la traducción de una sola *interjección* (índice de frecuencia del 3,13 %).

En relación con las neutralizaciones, el índice de frecuencia de las *interjecciones* neutralizadas es del 37,50 %. En todas las ocurrencias, estas neutralizaciones no pueden achacarse a restricciones producidas por las normas de la lengua de llegada, ya que se trata de un elemento que cuenta con equivalentes en las tres lenguas de trabajo de esta

investigación, sino que son el resultado de una decisión del traductor. Esta pérdida se produce en 2 y 3 ocasiones en las traducciones de los TLO1/Sp y TLO3/EN respectivamente, y se observa 7 veces al traducir el TLO2/IT (casos 31, 32, 33 y 34), en 4 ocasiones al traducir al español y en 3 ocasiones al traducir al inglés. Esto coincide con los resultados del estudio de Zamora y Alessandro (2016) en el que se observa una frecuencia de uso más alta de *interjecciones* en italiano, al menos respecto al español. Por tanto, los traductores del TLO2/IT al español e inglés, Matteini y Farrell respectivamente, pueden haber considerado apropiado neutralizar gran parte de las *interjecciones* del TLO2/IT en los TLM respectivos con el fin de que el texto dramático no resulte artificial en la lengua meta.

Finalmente, incluimos los gráficos que representan la información expuesta en la tabla 51.

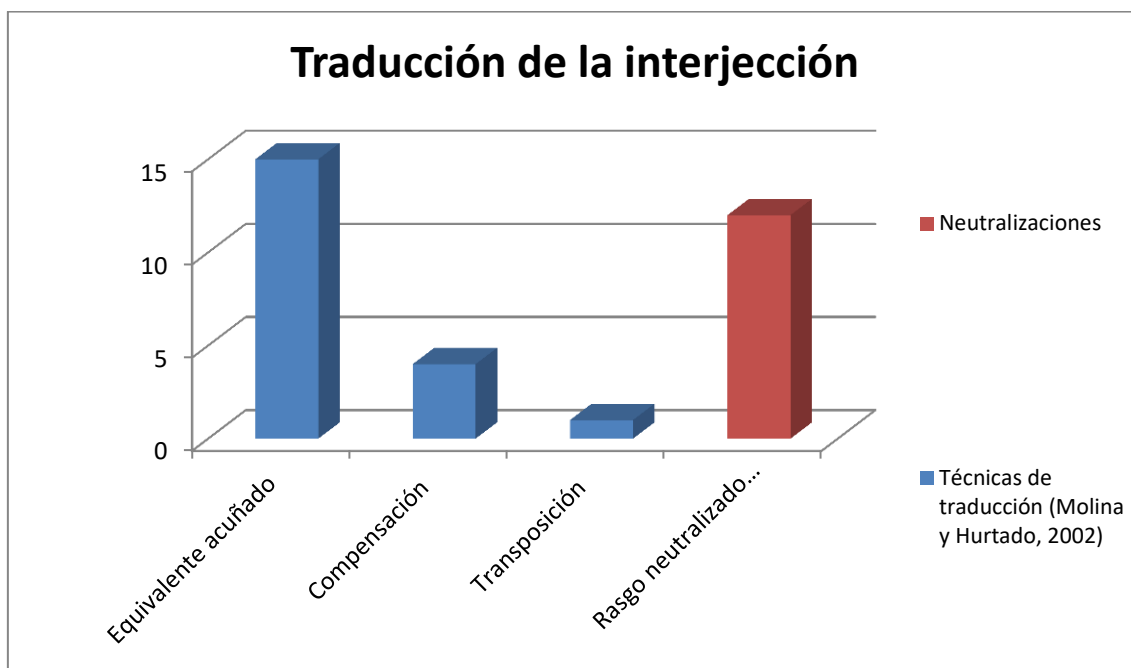


Gráfico 18. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la *interjección*

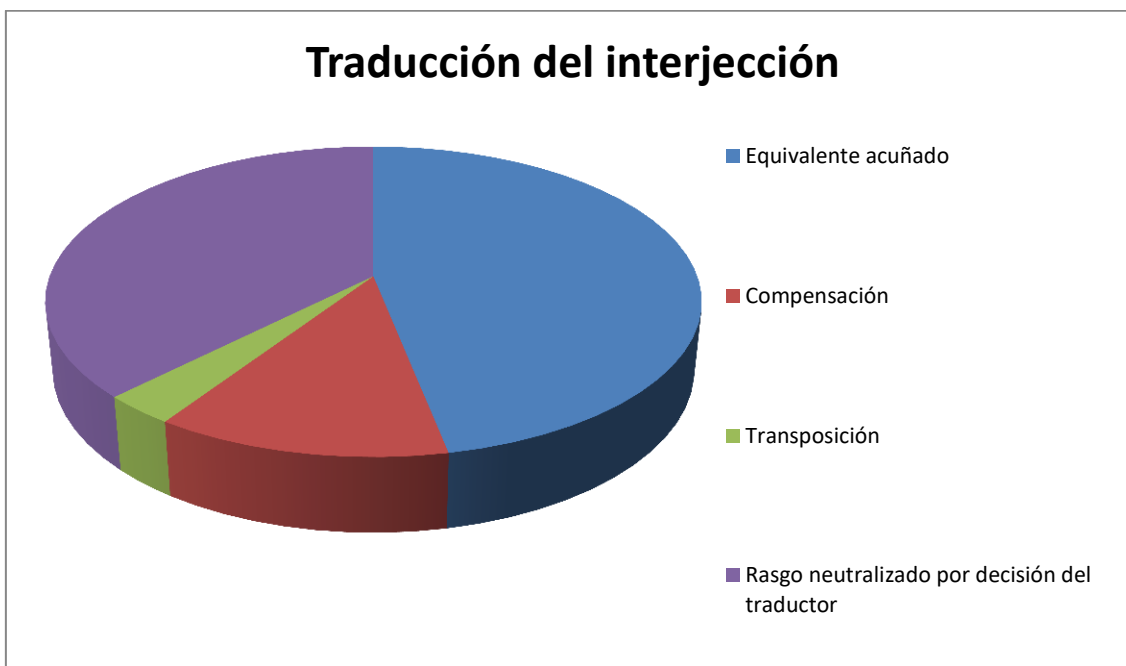


Gráfico 19. Frecuencia de las técnicas de traducción para la *interjección*

– **Técnicas utilizadas para la traducción de la *estructura estereotipada de conversación***

Tabla 52. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de la *estructura estereotipada de conversación*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	15	62,50 %
	Traducción literal	9	37,50 %
NÚMERO TOTAL		24	100 %

Con respecto a la traducción del rasgo de oralidad *estructura estereotipada de conversación*, observamos en la tabla 52 que los traductores solo han empleado dos técnicas para su traducción: la más utilizada es el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 62,50 %), seguida de la traducción literal (índice de frecuencia del 37,50 %).

Al igual que sucede en el rasgo *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*, tampoco en el caso de la *estructura estereotipada de conversación* se han producido neutralizaciones. Esto se debe principalmente a que las tres lenguas de trabajo de esta investigación (español, italiano e inglés) cuentan con estructuras

vinculadas a la interacción social, que funcionan como fórmulas de saludo, despedida, comienzo de conversación, etc.

Finalmente, incluimos los gráficos que representan la información expuesta en la tabla 52.

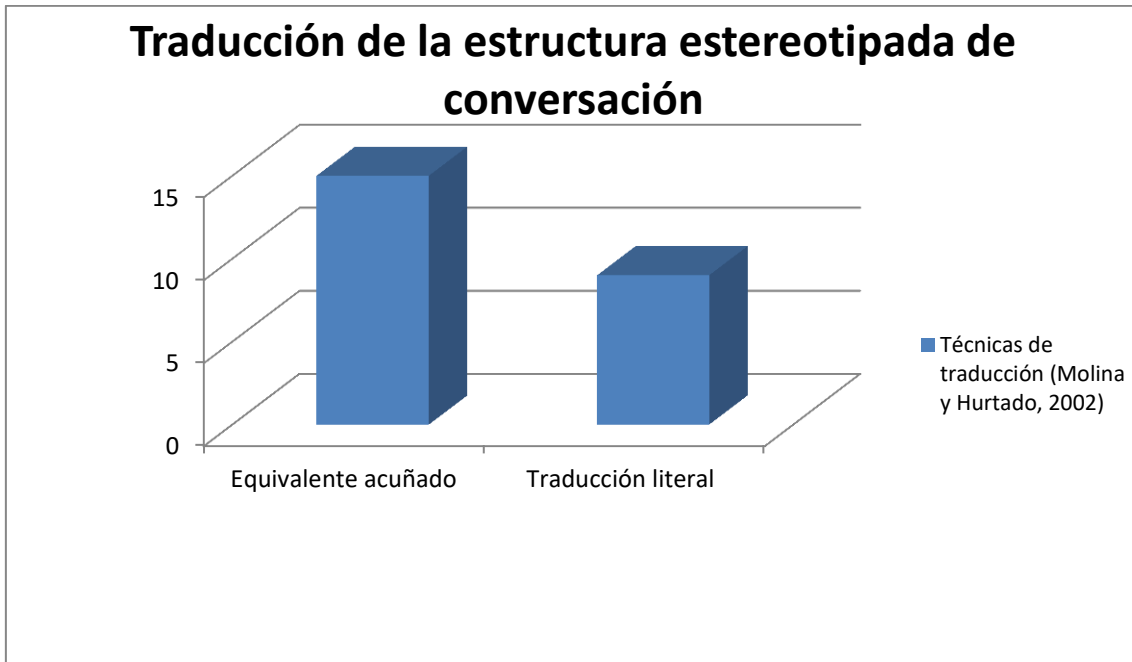


Gráfico 20. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la *estructura estereotipada de conversación*



Gráfico 21. Frecuencia de las técnicas de traducción para la *estructura estereotipada de conversación*

– **Técnicas utilizadas para la traducción del *marcador discursivo***

Tabla 53. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción del *marcador discursivo*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	8	36,36 %
	Creación discursiva	5	22,73 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	9	40,91 %
NÚMERO TOTAL		22	100 %

Tal y como sucede en el rasgo previo, *estructuras estereotipadas de conversación*, en el caso de los *marcadores discursivos* los traductores también han empleado dos técnicas de traducción: el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 36,36 %) y la creación discursiva (índice de frecuencia del 22,73 %).

Sin embargo, al contrario de lo que sucede en el rasgo anterior, el índice de frecuencia de los *marcadores discursivos* omitidos es del 40,91 %. En todos los casos esta neutralización se puede achacar a una decisión del traductor, ya que no se debe a las normas de la lengua meta. Se producen 2 de estas pérdidas en la traducción del TLO1/Sp al inglés (casos 46 y 47), 3 en la traducción del TLO2/IT al español y otras 3 en la traducción al inglés (casos 50, 51, 52 y 53) y, finalmente, 1 sola pérdida en la traducción del TLO3/EN al italiano (caso 54). En estos casos se trata principalmente de *marcadores discursivos* con una gran carga pragmática (*pues, ya ves, ecco, allora, dai*, etc.) para los que la búsqueda de un equivalente no resulta sencilla, por lo que los traductores han optado por su neutralización en un gran número de ocasiones.

Finalmente, incluimos los gráficos que representan la información expuesta en la tabla 53.

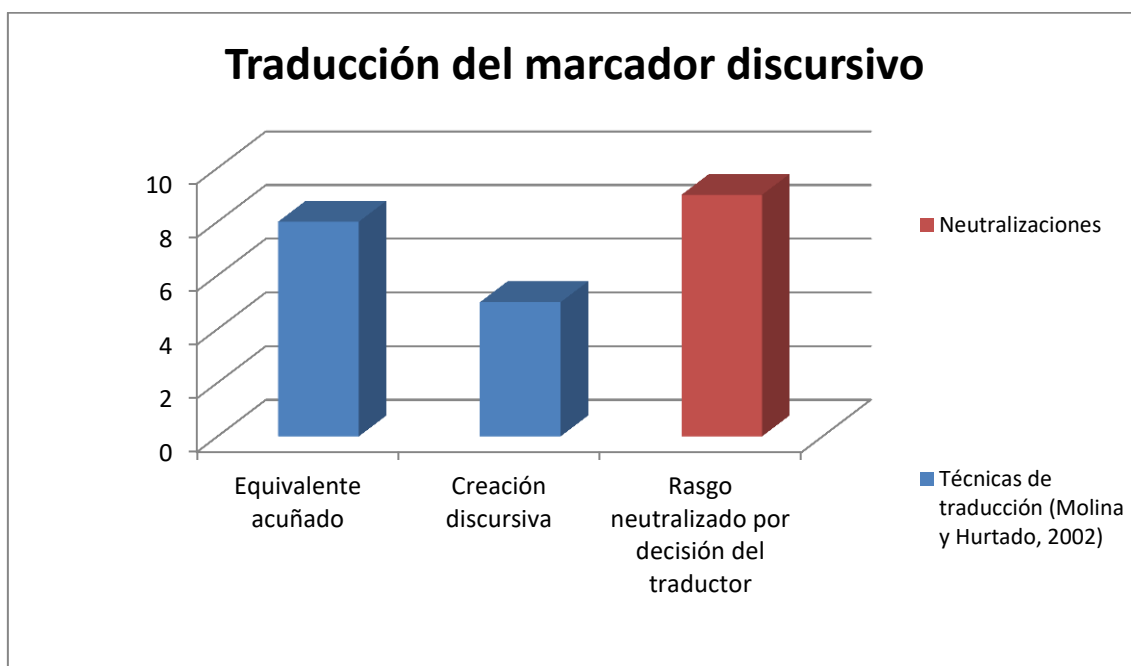


Gráfico 22. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para el *marcador discursivo*

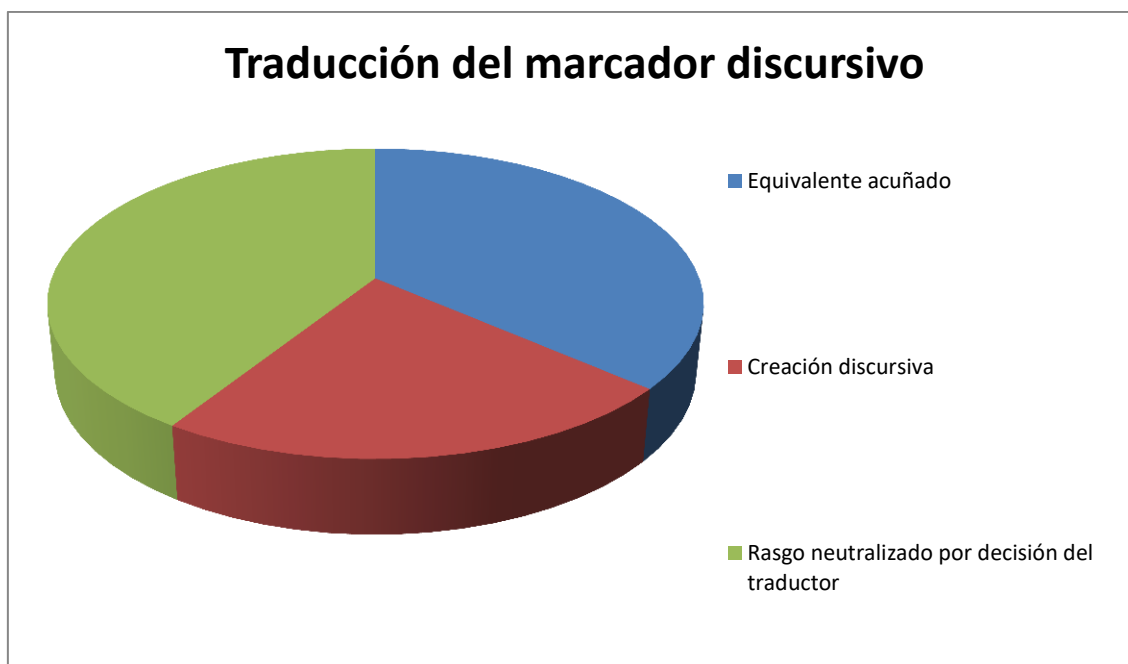


Gráfico 23. Frecuencia de las técnicas de traducción para el *marcador discursivo*

– **Técnicas utilizadas para la traducción de la *pregunta retórica***

Tabla 54. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de la *pregunta retórica*

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Creación discursiva	9	34,62 %
	Equivalente acuñado	7	26,92 %
	Traducción literal	7	26,92 %
	Transposición	1	3,85 %
	Modulación	1	3,85 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	1	3,85 %
NÚMERO TOTAL		26	100 %

En la tabla 54 podemos observar que la técnica más utilizada para la traducción del rasgo *pregunta retórica* es la creación discursiva (índice de frecuencia del 34,62 %). Sin embargo, no existe una gran diferencia en cuanto a su uso con respecto al equivalente acuñado y la traducción literal (cada una de ellas con un índice de frecuencia del 26,92 %). Finalmente, las dos técnicas menos utilizadas son la transposición y la modulación (cada una con un índice de frecuencia del 3,85 %).

En relación con la neutralización de este rasgo, solo se observa una vez (índice de frecuencia del 3,85 %) en la traducción del TLO2/IT al español (caso 62). Este bajo porcentaje de neutralizaciones se debe principalmente a que las *preguntas retóricas* son un mecanismo bastante recurrente en español, italiano e inglés para la mimesis de la oralidad en el texto dramático (cfr. 7.2.5.4. *Pregunta retórica*). Por tanto, su traducción, a través de las distintas técnicas mencionadas, no se ve afectada por diferencias entre las lenguas.

Finalmente, incluimos los gráficos que representan la información expuesta en la tabla 54.

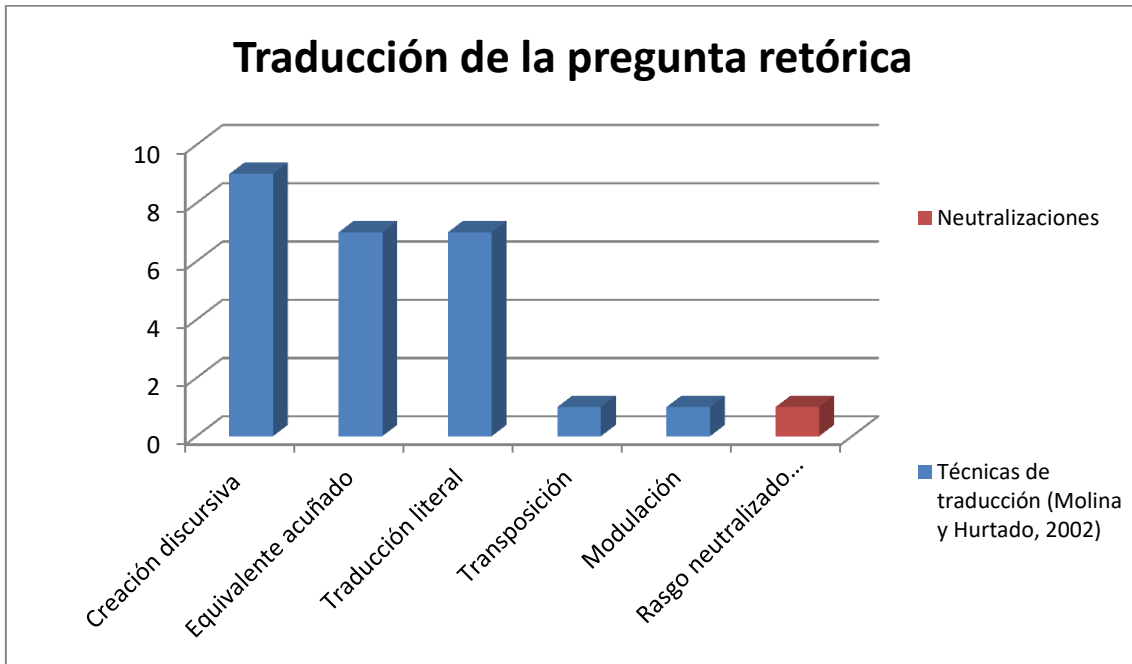


Gráfico 24. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para la *pregunta retórica*

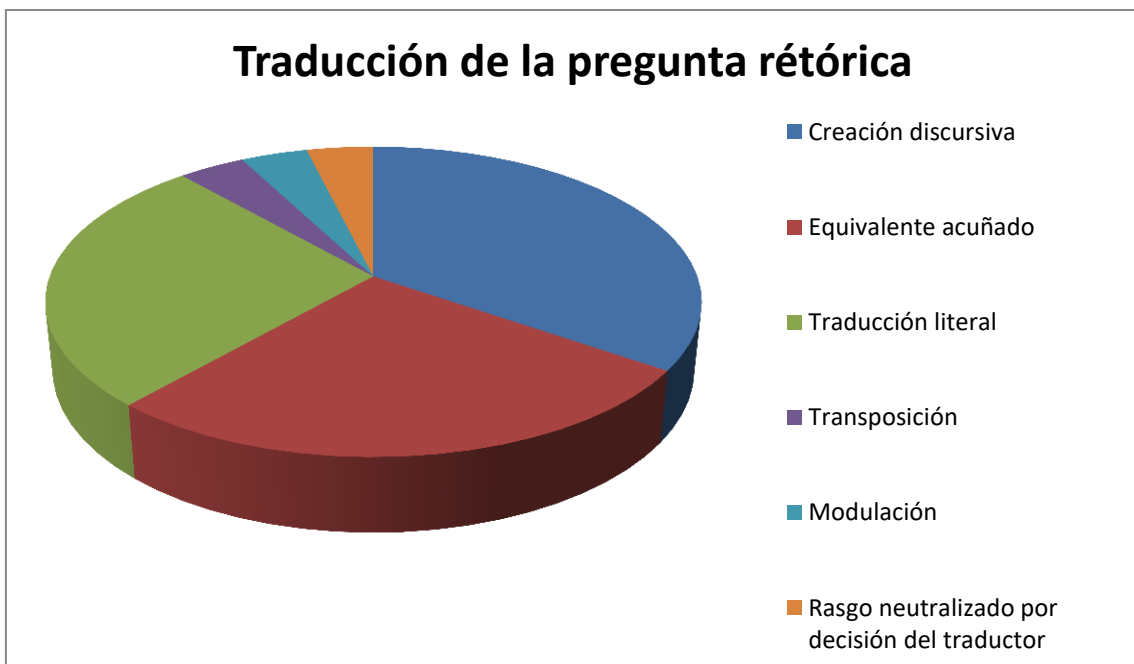


Gráfico 25. Frecuencia de las técnicas de traducción para la *pregunta retórica*

- **Técnicas utilizadas para la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el italiano, el inglés y el español (comparativa global)**

Tabla 55. Técnicas de traducción utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad

		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	93	47,93 %
	Creación discursiva	27	13,92 %
	Traducción literal	18	9,28 %
	Compensación	6	3,09 %
	Transposición	4	2,06 %
	Compresión lingüística	3	1,55 %
	Modulación	2	1,03 %
	Amplificación	1	0,52 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	29	14,95 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	11	5,67 %
NÚMERO TOTAL		194	100 %

Tras haber determinado qué técnicas de traducción son las más utilizadas para cada rasgo de oralidad tratado en nuestro estudio específico sobre la fase de reexpresión en los TLM, en la tabla 55 recopilamos todas las técnicas empleadas para la traducción de todos los rasgos de oralidad. De las 194 materializaciones de rasgos de oralidad analizados en los TLO, repartidas en 65 casos, se ha utilizado la traducción mediante el equivalente acuñado 93 veces (índice de frecuencia del 47,93 %), lo que supone que esta técnica es la más recurrente, seguida, a bastante distancia, de la creación discursiva, que se ha utilizado en 27 ocasiones (índice de frecuencia del 13,92 %). En tercer lugar, la técnica más utilizada es la traducción literal, a la que los traductores han recurrido en 18 casos (índice de frecuencia del 9,28 %). A continuación, encontramos la compensación, utilizada en 6 ocasiones (índice de frecuencia del 3,09 %). En la parte final de la tabla, las técnicas de transposición (índice de frecuencia del 2,06 %), compresión lingüística (índice de frecuencia del 1,55 %), modulación (índice de frecuencia del 1,03 %) y amplificación (índice de frecuencia del 0,52 %) se han empleado 4, 3, 2 y 1 veces, respectivamente.

En relación con las neutralizaciones en la traducción de los rasgos de oralidad fingida, observamos 29 neutralizaciones por decisión del traductor (índice de frecuencia

del 14,95 %) y 11 debido a las normas de la lengua meta (índice de frecuencia del 5,67 %).

Finalmente, incluimos el gráfico que representa la información expuesta en la tabla 55.

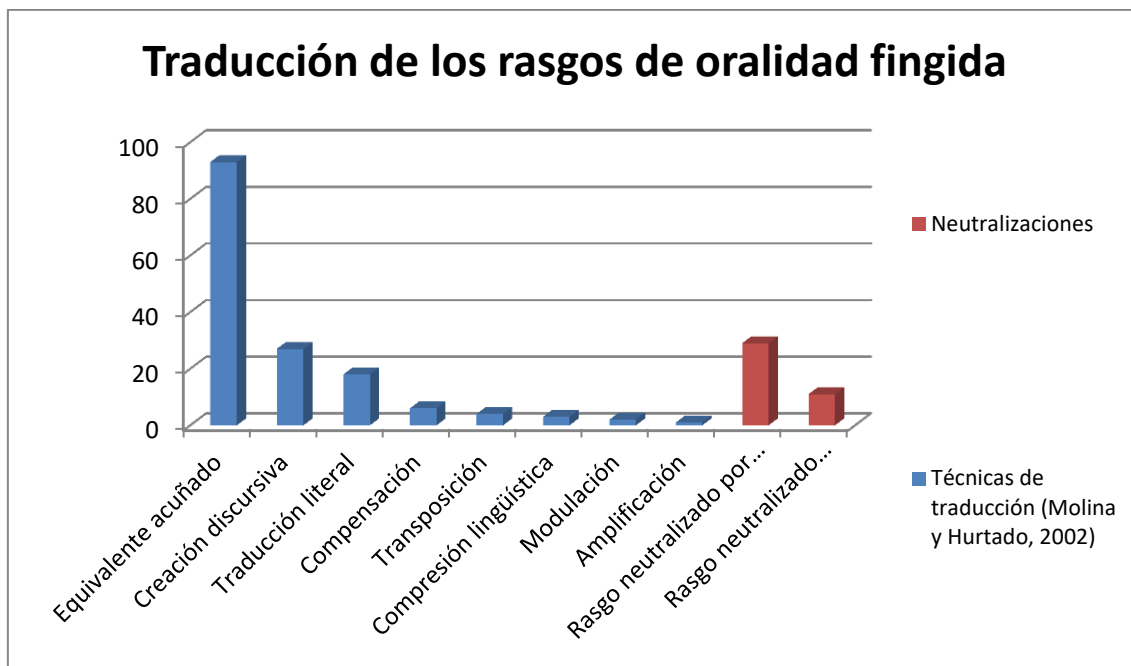


Gráfico 26. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad

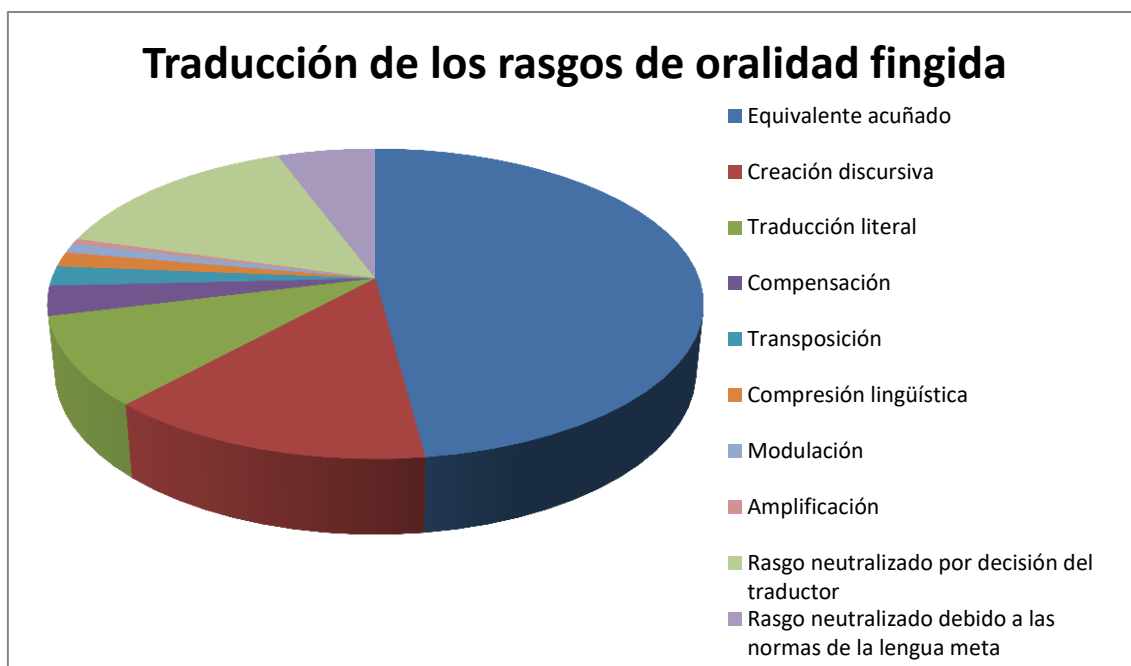


Gráfico 27. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad

Tras presentar los resultados globales obtenidos de los datos cualitativos (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*) y los datos cuantitativos que acabamos de presentar, podemos llevar a cabo una comparación entre estos resultados y la información aportada en los estudios revisados en la revisión de la bibliografía (cfr. 4. *Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*). Si retomamos la tabla 11. *Tabla resumen de las aportaciones sobre la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los estudios revisados* observamos, por un lado, que los rasgos tratados coinciden solo en parte con los que analizamos aquí⁶⁹⁹ y, por otro lado, que los estudios revisados no profundizan en el análisis de la traducción de todos los rasgos de oralidad fingida de igual manera. En los estudios revisados (García de Toro, 2004; Rodríguez Abella, 2016; Brandimonte, 2012; Morillas, 2016 y Vleja, 2010), por lo general se propone la traducción de dichos rasgos mediante un equivalente en la lengua meta que conlleve las mismas implicaturas y cumpla con la misma función pragmática que el rasgo en lengua origen. Esto coincide en gran medida con los resultados de nuestro estudio: como se puede observar en la tabla 55, la técnica más utilizada para la traducción de los rasgos examinados es el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 47,93 %), técnica mediante la cual los traductores tratan de emplear un equivalente que tenga con las mismas implicaturas y funciones pragmáticas que el rasgo en lengua origen.

Cuatro de los rasgos tratados en los estudios de traducción revisados coinciden con los analizados en el corpus de esta tesis doctoral: *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido, interjección, marcador discursivo y pregunta retórica*.

- En relación con el *discurso reproducido o restituido en estilo directo regido*, Vleja (2010) propone mantener la sintaxis, exclamaciones, puntos suspensivos y todos los elementos característicos de este tipo de discurso para causar el mismo efecto en la traducción, lo que se corresponde con lo observado en el estudio referido a la etapa de reexpresión en los TLM en la presente investigación. Tal y como hemos mostrado en la tabla 55, el equivalente acuñado es la técnica de traducción más utilizada para este rasgo (índice de frecuencia del 83,33 %) y no se registra ningún caso de neutralización.

⁶⁹⁹ *Trasgresión del estándar, registro vulgar y espontáneo, onomatopeya, interjección, vocativo, enfocador de alteridad y conector metadiscursivo, pregunta retórica, monólogo, discurso indirecto libre, acumulación de signos de puntuación, exclamación e interrogación y, finalmente, comillas y cursiva.*

- Con respecto a la *interjección*, García de Toro (2016) propone buscar un equivalente funcional y Morillas (2016) afirma que se debe traducir según la función pragmática que desempeña en el texto original. Esto se corresponde con los resultados que aquí presentamos, donde vemos que casi la mitad de las *interjecciones* se ha traducido utilizando el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 46,88 %). Por otro lado, Brandimonte (2012) observa una clara tendencia a la neutralización de este rasgo o a la traducción literal, en lugar de una traducción según la función pragmática del mismo. La neutralización de este rasgo también se ha apreciado en el análisis de nuestro corpus. En el caso del estudio de Brandimonte esta tendencia se produce en la traducción del italiano al español, al igual que en esta tesis doctoral. Como ya hemos mostrado, en la cuantificación de las técnicas utilizadas para traducir la *interjección* se produce una neutralización superior de este rasgo en la traducción del TLO2/IT (casos 31, 32, 33 y 34, en las dos combinaciones lingüísticas IT→SP e IT→EN) con respecto a la traducción del TLO1/SP y del TLO3/EN.
- En cuanto al rasgo de oralidad *marcador discursivo*, Brandimonte (2012) afirma que los marcadores discursivos suelen traducirse según su función pragmática, aunque otros se traducen de manera literal. En este caso, los resultados obtenidos en nuestro análisis no coinciden del todo con los de Brandimonte (2012). En concreto, hemos observado que el 36,36 % de los *marcadores discursivos* analizados se traducen mediante un equivalente acuñado y el 22,73 % mediante la creación discursiva. Ambas técnicas se adoptan para tratar de mantener la misma función pragmática, lo que coincide con Brandimonte (2012). Sin embargo, hemos observado una clara tendencia a la omisión de los *marcadores discursivos* (índice de frecuencia del 40,91 %) y, en ningún caso, hemos observado que los traductores utilicen como técnica la traducción literal.
Por otro lado, Rodríguez Abella (2016) propone buscar equivalentes que mantengan la misma función pragmática en el TLM. Esta propuesta se confirma con las técnicas utilizadas por los traductores de nuestro corpus: equivalente acuñado (índice de frecuencia del 36,36 %) y creación discursiva (índice de frecuencia del 22,73%).

- Finalmente, en lo relativo a la *pregunta retórica*, Vleja (2010) explica que se debe mantener en la traducción la oración interrogativa. Teniendo esto en cuenta, observamos una alta correspondencia entre el estudio de Vleja (2010) y los datos obtenidos en esta investigación. Esto se debe a que el índice de frecuencia de neutralizaciones de este rasgo detectado en esta tesis doctoral es muy bajo (3,85 %), lo que demuestra que los traductores tratan de mantener la *pregunta retórica* en el TLM, tal y como propone Vleja (2010). El mantenimiento de este rasgo en el TLM se lleva a cabo mediante las técnicas de traducción: creación discursiva (índice de frecuencia del 34,62 %), equivalente acuñado y traducción literal (índice de frecuencia del 26,92 % cada una).

Por tanto, basándonos en todo lo expuesto hasta ahora, podemos dar respuesta a la pregunta de investigación 5. En concreto, podemos afirmar que el equivalente acuñado es la técnica más utilizada para la traducción de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el italiano, el inglés y el español. Mediante esta técnica, los traductores tratan de hallar una solución traductológica que cumpla la misma función pragmática y que, en consecuencia, mantenga la carga oral en el TLM. Como hemos mostrado, este hecho se corresponde en gran medida con lo propuesto por los autores estudiados en la revisión de la bibliografía de esta tesis doctoral.

8.2.1.2. Pregunta de investigación 6

¿Qué repercusiones tienen las técnicas de traducción utilizadas en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés en el tratamiento de los rasgos de oralidad en los textos meta?

Las técnicas utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos de nuestro corpus afectan de forma distinta la reexpresión de la oralidad en los TLM. A continuación, vamos a analizar las principales repercusiones en relación con cada una de las técnicas de traducción utilizadas en el corpus objeto del presente estudio, sin hacer una discriminación entre pares de lenguas, puesto que esta

diferenciación se abordará en la pregunta de investigación 7 en la que analizaremos si se producen similitudes o diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente más próximas o más distantes. Para el análisis de las repercusiones de las distintas técnicas de traducción vamos a seguir el orden descendente, es decir, de la técnica más utilizada a la menos empleada establecido según el índice de frecuencia del epígrafe anterior (tabla 55); asimismo, para cada técnica se remitirá a los casos analizados previamente (cfr. 8.1. *Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra*) en los que se observan dichas repercusiones, retomando la numeración empleada para catalogar los rasgos.

- Técnicas de traducción
 - **Equivalente acuñado.** Como hemos mostrado en relación con la pregunta de investigación 5, se trata de la técnica más utilizada para la traducción de los rasgos de oralidad analizados en los tres TLO del corpus. Además, el equivalente acuñado es la técnica de traducción propuesta en la gran mayoría de estudios sobre la traducción de los rasgos de oralidad revisados (García de Toro, 2004; Rodríguez Abella, 2016; Brandimonte, 2012; Morillas, 2016 y Vleja, 2010). Esta técnica permite mantener el rasgo de oralidad en el TLM con unas características y funciones similares a las del rasgo del TLO (casos 11, 12, 39, 43, 49, 55, 56, etc.), de manera que la carga de oralidad en el TLM es parecida a la del TLO. Sin embargo, esta técnica solo se puede aplicar para aquellos rasgos que se manifiestan de forma similar en las dos lenguas involucradas en el proceso de traducción.
 - **Creación discursiva.** Esta técnica es la segunda más utilizada para la traducción de los rasgos de oralidad analizados en los tres TLO del corpus. Resulta una técnica especialmente utilizada en aquellos casos en los que no es fácil localizar en la lengua meta un equivalente del rasgo original, de manera que el traductor puede recurrir a esta técnica para trasladar el rasgo de oralidad a la lengua meta teniendo a su disposición un mayor número de posibilidades de traducción (casos 3, 4, 60, 63, etc.). Por tanto, esta técnica de traducción mantiene la carga oral en el TLM, aunque el rasgo de oralidad

no se materialice mediante un equivalente acuñado, sino a través de una equivalencia funcional específica para ese contexto.

- **Traducción literal.** La traducción literal es la tercera técnica de traducción más utilizada en el corpus que aquí nos ocupa. Esta técnica permite trasladar el rasgo y, por tanto, mantener la carga de oralidad en el TLM. No obstante, se trata de una técnica que implica una traducción muy próxima al TLO. Teniendo esto en cuenta, y a falta de confirmar esta información en la pregunta de investigación 7, esta técnica de traducción parece resultar más adecuada en el caso de las lenguas próximas (casos 17, 24, 41 y 60), puesto que, al compartir mayores equivalencias, admiten un TLM más próximo al TLO que en el caso de las lenguas más distantes, en las que un TLM muy próximo al TLO puede resultar demasiado artificial o extraño para el receptor.
- **Compensación.** La compensación es la cuarta técnica de traducción a la que más recurren los traductores de las obras que aquí nos ocupan. Al igual que sucede con la creación discursiva, se trata de una técnica que ofrece al traductor la posibilidad de compensar en el TLM un rasgo de oralidad que, a priori, no tiene un equivalente en la lengua meta (casos 13, 16 y 34). De esta manera, se mantiene la carga de oralidad en el TLM, aunque sea a través de otro rasgo de oralidad u otro mecanismo o elemento prototípico del discurso oral.
- **Transposición, modulación y amplificación.** Estas tres técnicas se han utilizado en pocas ocasiones para la traducción de rasgos de oralidad (suman un índice de frecuencia del 3,61 %). Por tanto, su uso por parte de los traductores es más bien puntual. No obstante, mediante estas técnicas de traducción se mantiene el rasgo de oralidad en el TLM, aunque con ciertas modificaciones, como cambios en la categoría gramatical (casos 8, 20, 28 y 65), cambios en el punto de vista, enfoque o categoría cognitiva (casos 8 y 62) o la introducción de detalles que no están formulados en el TLO (caso 9).
- **Compresión lingüística.** Esta técnica de traducción se ha utilizado muy poco para la traducción de rasgos de oralidad de nuestro corpus. Esto puede deberse a que la neutralización de elementos lingüísticos en la traducción de un rasgo de oralidad puede mermar en gran medida la efectividad de dicho

rasgo, es decir, la carga oral que aporta al TLM resulta muy inferior a la carga oral que aporta al TLO (casos 16, 17 y 21).

- Neutralizaciones:

- **Rasgo neutralizado por decisión del traductor.** Son neutralizaciones para las que no encontramos una justificación lingüística ni traductológica, por lo que las achacamos a una decisión del propio traductor. Estas neutralizaciones reducen la densidad de rasgos de oralidad en el TLM, pudiendo conllevar en aquellos casos en los que su aplicación sea frecuente cierta alteración en la propia naturaleza del TLO, puesto que se ve mermado un elemento característico del texto dramático como es la oralidad. En cuanto a los motivos que pueden llevar al traductor a neutralizar rasgos de oralidad, por un lado, puede que el traductor no haya reconocido el rasgo de oralidad o no lo considere como tal y, por tanto, no le parezca relevante mantenerlo en el TLM; por otro lado, tal vez el traductor no haya logrado localizar un equivalente apropiado en la lengua meta, aunque en el análisis cualitativo de la traducción de los rasgos de oralidad hemos demostrado que es posible lograr equivalentes funcionales para todos los rasgos omitidos por decisión del traductor (casos 24, 31, 32, 33, 38, etc.).
- **Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta.** En cuanto a las neutralizaciones a causa de las diferencias entre las lenguas, estas resultan inevitables. En estos casos se trata de rasgos de oralidad exclusivos o prototípicos de una lengua determinada que no cuentan con equivalentes en la lengua meta (casos 5, 6, 7, 18, 19 y 22). En este caso, el traductor puede tratar de compensar la imposibilidad de traducir el rasgo de oralidad en cuestión mediante otro rasgo presente en la lengua meta que aporte la carga de oralidad al TLM, recurriendo a la ya mencionada técnica de compensación.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, en relación con la pregunta de investigación 6 podemos confirmar que en el corpus que aquí nos ocupa siete de las ocho técnicas utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad fingida permiten mantener el rasgo, exceptuando la comprensión lingüística. Tras haber analizado las

repercusiones que implica el uso de las diferentes técnicas, podemos afirmar que no todas ellas mantienen la carga oral en la misma medida y, sobre todo, de la misma forma. Por tanto, las técnicas de traducción que mantienen la carga oral de forma muy similar al TLO son el equivalente acuñado y la traducción literal. En segundo lugar, y con un menor grado de equivalencia, se encontraría la modulación, la transposición y la amplificación, puesto que mantienen la carga oral del TLO de manera más o menos similar, aunque incluyendo algunas modificaciones. Por último, la creación discursiva y la compensación son las técnicas que, aun manteniendo el rasgo de oralidad en el TLM, gozan de mayor libertad y, en consecuencia, la carga oral se manifiesta de manera distinta o en diferente medida con respecto al TLO.

8.2.1.3. Pregunta de investigación 7

¿Se producen similitudes o diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente más próximas (español-italiano) o más distantes (español-inglés, italiano-inglés)?

En esta investigación nos referimos a la proximidad tipológica o similitud objetiva correspondiente a las semejanzas que, desde la lingüística, se pueden determinar de manera objetiva y formal entre las lenguas. En este caso, resulta útil recordar que nos basamos en el origen común del español y el italiano, lenguas románicas o romances, frente al inglés, lengua germánica, para establecer una proximidad entre las dos primeras frente a la tercera. A este respecto, Fuster Márquez (2004: 70) expone en su estudio que el inglés es una lengua que a lo largo de su evolución se ha visto influenciada por lenguas romances. Sin embargo, este autor explica que dicha influencia recae principalmente sobre el francés y relega a un plano mucho más lejano su relación con el español y el italiano. También Robles Garrote (2014: 134) afirma que «el español y el italiano comparten un elevado número de características, dada su gran cercanía lingüística». Esta dicotomía entre lenguas germánicas y lenguas romances ha sido objeto de estudio de numerosas investigaciones tanto en el campo de la lingüística comparada como en el de la traducción (Gawelko, 2001; Valenzuela Manzanares, 2001;

Fuster Márquez, 2004; Romero Frías y Espa, 2005; Pangallo, 2009; Gutiérrez Pérez, 2010; Robles Garrote, 2014; Bleortu & García Rodríguez, 2016).

Una vez recordado lo que entendemos por proximidad y distancia entre lenguas, para dar respuesta a la pregunta de investigación 7 vamos a elaborar tres tablas, una para cada TLO, en las que especificaremos las técnicas de traducción más utilizadas según la combinación lingüística analizada: español→italiano y español→inglés (tabla 56), italiano→español e italiano→inglés (tabla 57) y, finalmente, inglés→español e inglés→italiano (tabla 58). Al igual que en la pregunta de investigación 5, también en esta pregunta incluiremos un gráfico tras cada una de las tablas con el fin de representar los datos previamente expuestos de manera más clara.

– Traducción de los rasgos de oralidad fingida del TLO1/Sp

Tabla 56. Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO1/SP

		TLO1/SP	
		SP→IT	SP→EN
		Índice de frecuencia	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	63,64 %	42,42 %
	Creación discursiva	18,18 %	9,09 %
	Traducción literal	15,15 %	12,12 %
	Compresión lingüística	3,03 %	6,06 %
	Compensación		6,06 %
	Transposición		6,06 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor		12,12 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta		6,06 %
NÚMERO TOTAL		100 %	100 %

Como observamos en la tabla 56, en el TLO1/Sp se han utilizado un total de 6 técnicas de traducción distintas. De estas 6 técnicas, la más utilizada es el equivalente acuñado, ya sea para la combinación español→italiano como para la combinación español→inglés. No obstante, esta técnica de traducción se ha utilizado más en el caso de la combinación español→italiano (utilizada en 21 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 63,64 %) que en la combinación español→inglés (utilizada en 14 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 42,42 %). Esto se relaciona con el hecho de que el español y el italiano, lenguas tipológica y culturalmente afines, comparten un mayor

número de equivalencias y estas pueden resultar más fáciles de identificar y utilizar para el traductor de esta combinación que para el traductor de la combinación español→inglés (lenguas tipológica y culturalmente menos próximas).

Por otro lado, nos llama especialmente la atención el intercambio en la posición de las técnicas de creación discursiva y de traducción literal según la combinación lingüística (tabla 56), puesto que contradice lo que habíamos vaticinado en la pregunta anterior. La creación discursiva es la segunda técnica de traducción más utilizada en la combinación español→italiano (utilizada en 6 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 18,18%). Sin embargo, la segunda técnica de traducción más utilizada en la combinación español→inglés es la traducción literal (utilizada en 4 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 12,12 %). En cuanto a la tercera técnica más utilizada en la combinación español→italiano esta es la traducción literal (utilizada en 5 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 15,15 %), mientras que en la combinación español→inglés es la creación discursiva (utilizada en 4 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 9,09 %).

La cuarta, y última, técnica de traducción más utilizada en la combinación lingüística español→italiano es la comprensión lingüística (utilizada en 1 de 33 ocasiones, índice de frecuencia del 3,03 %). Sin embargo, la cuarta posición en la combinación español→inglés la comparten 3 técnicas distintas que cuentan con los mismos resultados: comprensión lingüística, compensación y transposición (utilizada en 2 ocasiones cada una de ellas, índice de frecuencia del 6,06 %).

En relación con las neutralizaciones, es especialmente llamativo que no existe ningún tipo de neutralización de los rasgos de oralidad fingida en la combinación lingüística español→italiano. Por el contrario, detectamos 6 ocasiones en las que se omiten rasgos de oralidad en la combinación español→inglés: en 4 ocasiones por decisión del traductor (índice de frecuencia del 12,12 %) y en 2 debido a las normas de la lengua meta (índice de frecuencia del 6,06 %). Estos datos respaldan aún más lo expuesto al inicio de este epígrafe en relación con las repercusiones de la mayor proximidad y la existencia de mayores equivalencias entre las lenguas española e italiana, entre las que no se produce la pérdida de ningún rasgo de oralidad, frente a las lenguas española e inglesa, entre las que se produce la neutralización de 6 rasgos. Según estos resultados, la afinidad tipológica es un aspecto que facilita la traducción de la oralidad fingida.

Finalmente, incluimos el gráfico que representa la información expuesta en la tabla 56.

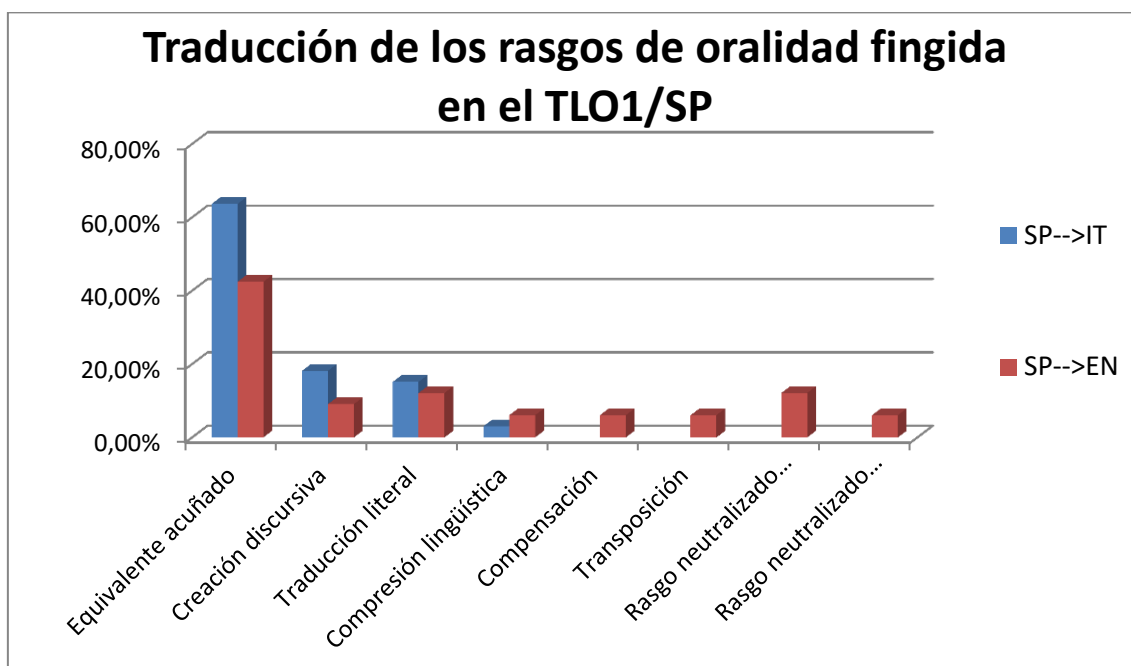


Gráfico 28. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad del TLO1/Sp

– Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO2/IT

Tabla 57. Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO2/IT

		TLO2/IT	
		IT→SP	IT→EN
		Índice de frecuencia	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	50 %	36,84 %
	Creación discursiva	5,26 %	18,42 %
	Compensación	5,26 %	5,26 %
	Traducción literal	5,26 %	2,63 %
	Modulación	2,63 %	
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	23,68 %	26,32 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	7,89 %	10,53 %
NÚMERO TOTAL		100 %	100 %

Como podemos observar en la tabla 57, la variedad de técnicas de traducción utilizadas para traducir el TLO2/IT es algo menor que en el caso del TLO1/Sp (5

técnicas distintas para el TLO2/IT y 4 para el TLO1/Sp). De nuevo, la más utilizada es el equivalente acuñado. Al igual que en el TLO1/Sp, observamos que esta técnica de traducción presenta un índice de frecuencia superior en la combinación lingüística formada por lenguas próximas tipológica y culturalmente, es decir, italiano→español, que en la combinación formada por lenguas más distantes, esto es, italiano→inglés, aunque en este caso la diferencia no es tan amplia. En el caso de la combinación italiano→español se ha utilizado el equivalente acuñado en 19 de los 38 rasgos traducidos (índice de frecuencia del 50 %), mientras que en la combinación italiano→inglés se ha utilizado en 14 de los 38 rasgos (índice de frecuencia del 36,84 %).

En cuanto a la segunda técnica de traducción más utilizada en la combinación italiano→español, 3 técnicas de traducción distintas comparten este segundo puesto: creación discursiva, compensación y traducción literal. Cada una de estas se ha utilizado en 2 ocasiones (índice de frecuencia del 5,26 %). En el caso de la combinación italiano→inglés, la segunda técnica de traducción más utilizada es la creación discursiva, utilizada en 7 ocasiones de las 38 totales (índice de frecuencia del 18,42 %); la creación discursiva viene seguida de la compensación, utilizada en 2 ocasiones (índice de frecuencia del 5,26 %). Como podemos observar la compensación se ha utilizado para traducir 2 rasgos en ambas combinaciones lingüísticas.

Por último, la técnica menos utilizada en la combinación italiano→español es la modulación, utilizada en 1 sola ocasión (índice de frecuencia del 2,63 %); mientras que en la combinación lingüística italiano→inglés la técnica de traducción menos utilizada es la traducción literal, utilizada en 1 sola ocasión (índice de frecuencia del 2,63 %).

En cuanto a las neutralizaciones, contrariamente a lo que sucede en la traducción del TLO1/Sp al italiano, combinación en la que no se había producido la pérdida de ningún rasgo de oralidad, en la traducción del TLO2/IT al español se neutralizan 12 rasgos. Si bien es cierto que en 9 ocasiones (índice de frecuencia del 23,68 %) se debe a neutralizaciones que podemos achacar a una decisión del traductor y que no están relacionadas con las normas de la lengua meta. Las neutralizaciones debidas a las normas de la lengua meta solo se producen en 3 ocasiones en esta combinación lingüística (índice de frecuencia del 7,89 %) y todas ellas se deben al mismo fenómeno: la traducción de *catáforas* utilizadas como dislocaciones (casos 5 y 6) (cfr. 8.1.1.2. *Catáforas seleccionadas en el TLO2/IT*). Como ya adelantamos en relación con la pregunta de investigación 5, las dislocaciones son un fenómeno prototípico del italiano

coloquial y, sobre todo, del *parlato*, que no cuentan con un equivalente en las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación (cfr. 7.2.2.2. *Catáfora* y 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*). En cuanto a las neutralizaciones en la combinación lingüística italiano→inglés, son muy superiores a la pérdida producida en la traducción del TLO1/Sp en la combinación español→inglés. En esta ocasión, las neutralizaciones de rasgos de oralidad en el TLM ascienden a 14: 10 de ellas por decisión del traductor (índice de frecuencia del 26,32 %) y 4 debido a las normas de la lengua meta (índice de frecuencia del 10,53 %). En relación con las 4 neutralizaciones debidas a las normas de la lengua meta, 3 se producen en la traducción de *catáforas* utilizadas como dislocaciones (casos 5 y 6) (cfr. 8.1.1.2. *Catáforas seleccionadas en el TLO2/IT*), al igual que sucede en la combinación italiano→español. Sin embargo, en 1 ocasión se produce en la traducción de un *paralelismo* (caso 22) (cfr. 8.1.3.2. *Paralelismos seleccionados en el TLO2/IT*) en el que las conjunciones de la lengua meta, no permiten mantener el *paralelismo* del TLO2/IT.

Finalmente, incluimos el gráfico que representa la información expuesta en la tabla 57.

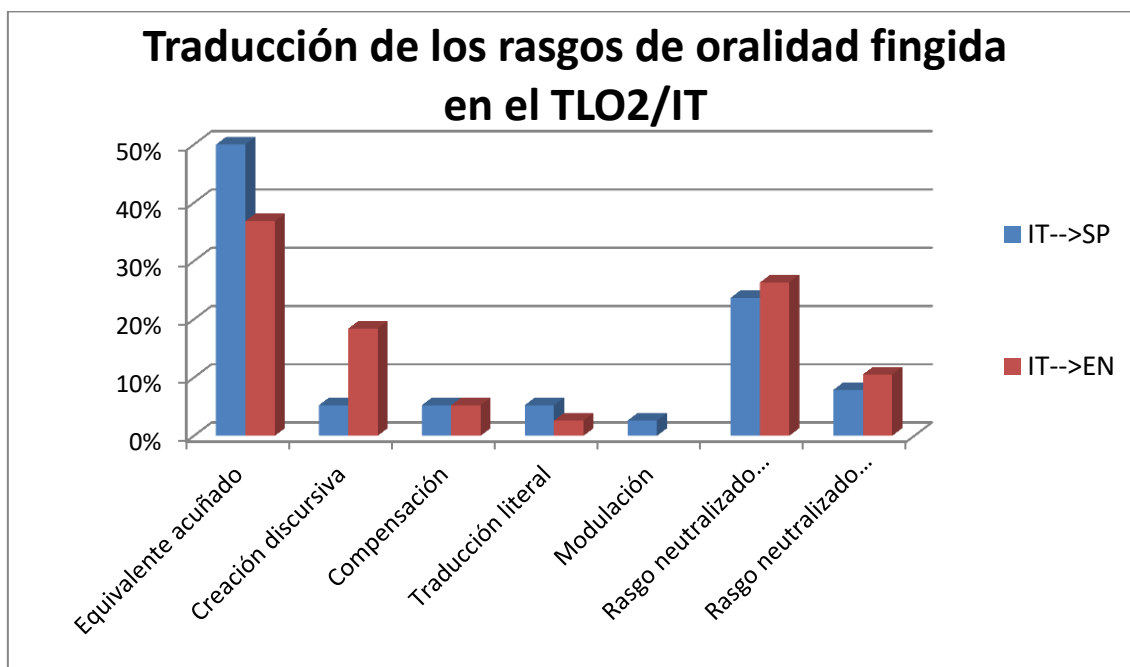


Gráfico 29. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad del TLO2/IT

– Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO3/EN

Tabla 58. Traducción de los rasgos de oralidad fingida en el TLO3/EN

		TLO3/EN	
		EN→SP	EN→IT
		Índice de frecuencia	Índice de frecuencia
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	58,33 %	39,29 %
	Creación discursiva	12,50 %	21,43 %
	Traducción literal	12,50 %	10,71 %
	Transposición	4,17 %	3,57 %
	Modulación		3,57 %
	Amplificación		3,57 %
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	8,33 %	28,57 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	4,17 %	3,57 %
NÚMERO TOTAL		100 %	100 %

Para traducir el TLO3/EN se utilizan 6 técnicas distintas, al igual que sucede en el TLO1/Sp. De nuevo, la técnica de traducción más utilizada es el equivalente acuñado. En la combinación lingüística inglés→español esta técnica se ha utilizado en 14 ocasiones (índice de frecuencia del 58,33 %) y en la combinación lingüística inglés→italiano en 11 ocasiones (índice de frecuencia del 39,29 %).

La segunda técnica más empleada en la combinación inglés→español es la creación discursiva y la traducción literal, utilizadas cada una de ellas en 3 ocasiones (índice de frecuencia del 12,50 %). En el caso de la combinación inglés→italiano la segunda técnica más utilizada es la creación discursiva, a la que se recurre en 6 ocasiones (índice de frecuencia del 21,43 %); y la tercera es la traducción literal, utilizada en 3 ocasiones (índice de frecuencia del 10,71 %).

La técnica de traducción menos utilizada en la combinación inglés→español es la transposición, utilizada en 1 sola ocasión (índice de frecuencia del 4,17 %). Sin embargo, esta última posición en la combinación lingüística inglés→italiano la comparten tres técnicas distintas: transposición, modulación y amplificación; utilizadas en 1 sola ocasión cada una de ellas (índice de frecuencia del 3,57 %).

En cuanto a las neutralizaciones, se produce un mayor número de pérdidas de rasgos de oralidad en la traducción al italiano que en la traducción al español. En la combinación inglés→español se neutralizan 3 rasgos de oralidad: 2 por decisión del

traductor (índice de frecuencia del 8,33 %) y 1 debido a las normas de la lengua meta (índice de frecuencia del 4,17 %). Sin embargo, en la combinación inglés→italiano se neutralizan 5 rasgos de oralidad: 4 por decisión del traductor (índice de frecuencia del 28,57 %) y 1 debido a las normas de la lengua meta (índice de frecuencia del 3,57 %). Las pérdidas del rasgo de oralidad debido a las normas de la lengua meta, una en la combinación lingüística inglés→español y otra en la combinación inglés→italiano, se producen en el caso 7 (cfr. 8.1.1.3. *Catáforas seleccionadas en el TLO3/EN*). En este caso la pérdida se debe a la necesidad de utilizar un pronombre sujeto, con función catafórica, en inglés que resulta innecesario en español e italiano, lenguas en las que no es necesario explicitar el pronombre sujeto debido a que este se indica a través de la desinencia verbal. Por tanto, al evitar el pronombre sujeto las lenguas meta, la *catáfora* desaparece.

Finalmente, incluimos el gráfico que representa la información expuesta en la tabla 58.

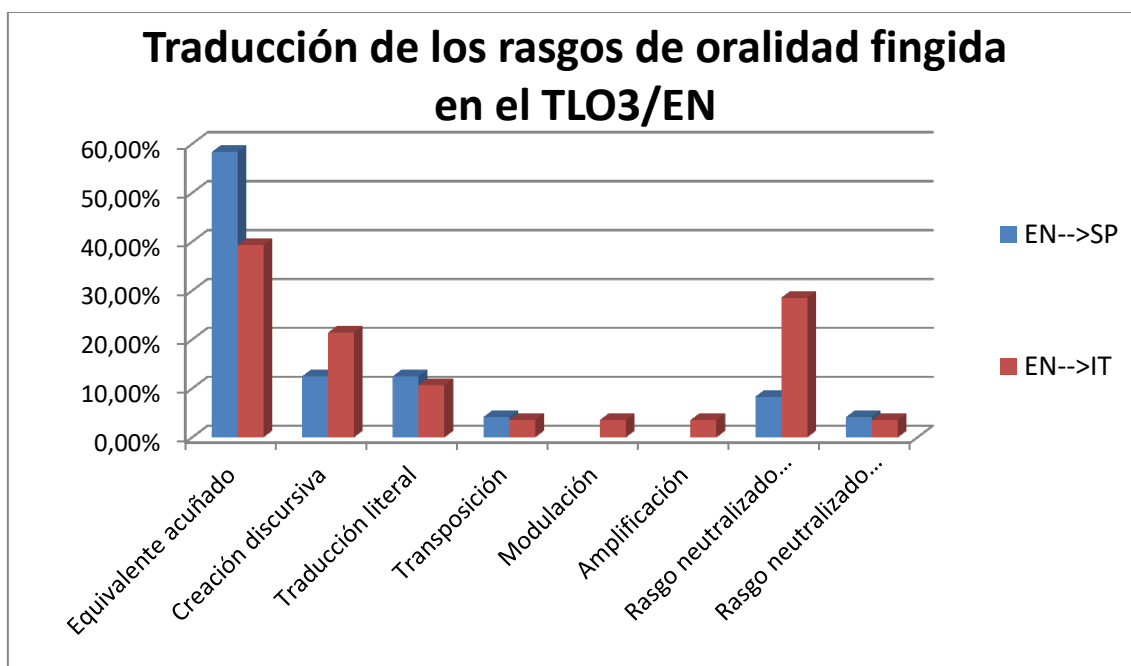


Gráfico 30. Frecuencia de las técnicas de traducción para los rasgos de oralidad del TLO3/EN

– **Comparativa en la traducción de los rasgos de oralidad fingida en relación con la proximidad tipológica y cultural entre lenguas**

Una vez presentados los resultados obtenidos para cada combinación de lenguas tratadas en la presente investigación, vamos a compararlos con el fin de poder contestar a la pregunta de investigación 7. Con este propósito, vamos a elaborar una tabla global (tabla 59) en la que recopilamos todos los datos expuestos en relación con esta pregunta. En la tabla, incluimos una columna con las distintas técnicas de traducción utilizadas por los traductores de los TLO así como las neutralizaciones llevadas a cabo. En otras dos columnas contiguas incluimos el índice de frecuencia de cada una de las técnicas y de las neutralizaciones. En la primera de estas dos columnas hemos contabilizado los resultados obtenidos en la combinación de lenguas más próximas: italiano y español. Para ello hemos sumado los datos obtenidos en la traducción español→italiano del TLO1/Sp y en la traducción italiano→español del TLO2/IT. En la segunda columna hemos recopilado los resultados obtenidos en la combinación de lenguas más distantes: italiano-español ↔ inglés. Para obtener estos resultados hemos sumado los datos referidos a la traducción español→inglés del TLO1/Sp, la traducción italiano→inglés del TLO2/IT, la traducción inglés→español del TLO3/EN y la traducción inglés→italiano del TLO3/EN.

Tabla 59. Traducción de los rasgos de oralidad fingida entre lenguas más próximas y menos próximas

		<u>LENGUAS PRÓXIMAS:</u> SP→IT IT→SP		<u>LENGUAS MÁS DISTANTES:</u> SP→EN EN→SP IT→EN EN→IT	
		Índice de frecuencia		Índice de frecuencia	
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	Equivalente acuñado	56,34 %	83,12 %	43,09 %	77,23 %
	Creación discursiva	11,27 %		15,45 %	
	Traducción literal	9,87 %		8,94 %	
	Compensación	2,82 %		3,25 %	
	Compresión lingüística	1,41 %		1,63 %	
	Modulación	1,41 %		0,81 %	
	Transposición			3,25 %	
	Amplificación			0,81 %	
NEUTRALIZACIONES	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	12,68 %	16,91 %	16,26%	22,76 %

	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	4,23 %		6,50 %	
NÚMERO TOTAL		100 %		100 %	

Como observamos en la tabla 59, existen algunas diferencias en la traducción entre lenguas más próximas y lenguas más distantes.

- Se produce una mayor pérdida de rasgos de oralidad en la combinación de lenguas más distantes (índice de frecuencia del 22,76 %), mientras que en la combinación de lenguas más próximas esa pérdida es menor (índice de frecuencia del 16,91 %). En cuanto a las pérdidas debido a las normas de la lengua meta, estas son superiores en la combinación de lenguas más distantes, lo que posiblemente se deba a las mayores diferencias entre el inglés y las otras dos lenguas de trabajo de esta investigación, esto es, el italiano y el español, tal y como destacamos en el análisis cualitativo (cfr. 7.2.2.8. *Orden pragmático o marcado de las palabras*) basándonos en Fernández Soriano (1993: 147). También la pérdida de rasgos de oralidad por decisión del traductor es superior entre las lenguas más distantes. Aunque este no es un factor necesariamente ligado a las diferencias entre las lenguas, puesto que la pérdida del rasgo por decisión del traductor puede deberse a otros motivos, la dificultad para localizar posibles equivalentes en la lengua meta podría ser una explicación para la pérdida de rasgos de oralidad.
- En cuanto a las técnicas de traducción, la mayor pérdida de rasgos de oralidad fingida en la traducción entre lenguas más distantes puede estar relacionada con el mayor uso de la técnica de traducción de compensación (índice de frecuencia del 3,25 %). La imposibilidad o dificultad para trasladar los rasgos de oralidad al TLM implica que en múltiples ocasiones el traductor recurra a la compensación del rasgo de oralidad mediante otro rasgo o mecanismo prototípico del discurso oral. También observamos que el traductor recurre a la técnica de creación discursiva en mayor medida para la traducción de rasgos de oralidad entre lenguas más distantes (índice de frecuencia del 15,45 %) que entre lenguas más próximas (índice de frecuencia del 11,27 %). Esto posiblemente esté relacionado con que esta técnica de traducción permite una mayor libertad a la hora de trasladar el

rasgo de oralidad fingida al TLM y, por tanto, de lidiar con mayor facilidad con las diferencias entre la lengua origen y la lengua meta. También, observamos que los traductores necesitan recurrir a un abanico de técnicas de traducción más amplio que les permita trasladar el rasgo de oralidad a la lengua meta: 8 técnicas utilizadas para la traducción entre lenguas más distantes frente a las 6 utilizadas para la traducción entre lenguas afines (no se recurre a la transposición ni a la amplificación).

- Se mantienen en mayor medida los rasgos de oralidad en la combinación de lenguas más próximas (español e italiano) (índice de frecuencia del 83,12 %). La existencia de un mayor número de equivalentes entre estas lenguas así como su rápida localización implican que la técnica de traducción más utilizada entre las lenguas más próximas sea el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 56,34 %). Además, el traductor recurre en mayor medida a la traducción literal (índice de frecuencia del 9,87 %), aunque la diferencia no sea demasiado amplia. Esto también puede deberse a la mayor proximidad tipológica y cultural entre el español y el italiano frente al inglés.

Finalmente, incluimos un gráfico que representa la información expuesta en la tabla 59.

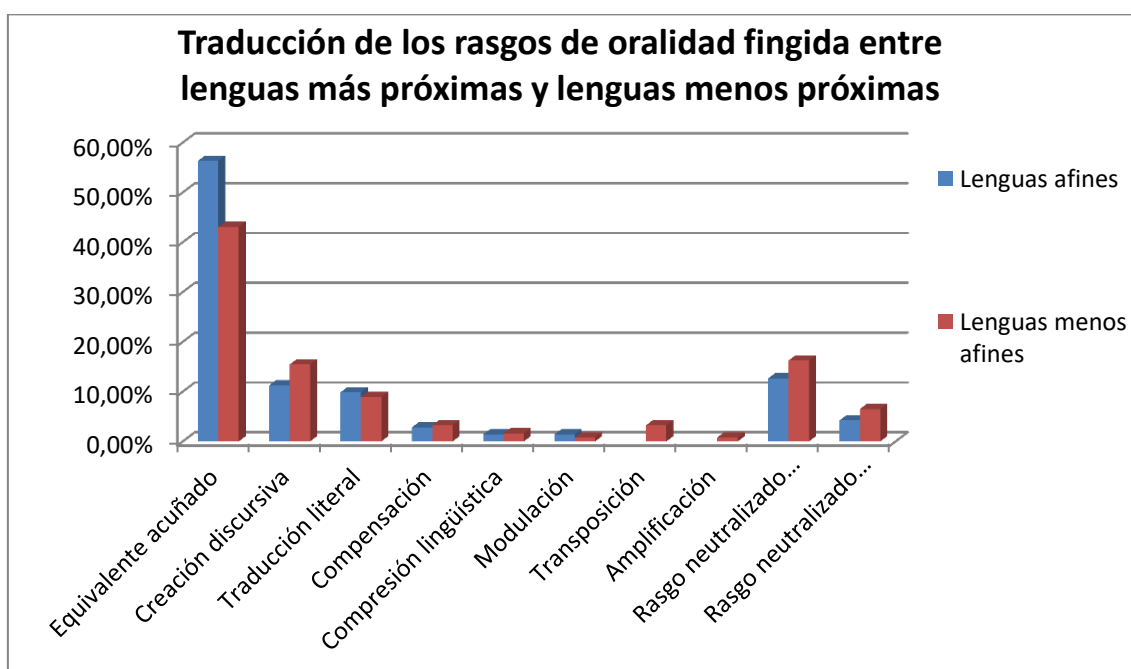


Gráfico 31. Frecuencia de las técnicas de traducción entre lenguas más próximas y lenguas menos próximas

Por tanto, teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, en relación con la pregunta de investigación 7, podemos afirmar que existen diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente más próximas (español-italiano) o más distantes (español-inglés, italiano-inglés), aunque no existe un porcentaje de equivalencia muy elevado. En el caso de la traducción entre lenguas más próximas los rasgos de oralidad se mantienen en el TLM debido a la utilización de técnicas que tienen ese efecto (equivalente acuñado, traducción literal y creación discursiva, principalmente), tal y como hemos visto en las preguntas 5 y 6. En el caso de las lenguas menos próximas, hay una diferencia de casi 6 puntos porcentuales más en lo referente a las neutralizaciones, lo que implica una disminución de la carga oral en el TLM.

Por otro lado, también observamos que el equivalente acuñado es la técnica más utilizada en todas las combinaciones lingüísticas, pero no con el mismo porcentaje. Esta técnica se utiliza 13,25 puntos porcentuales más en la traducción de los rasgos de oralidad fingida entre las lenguas más próximas que entre las lenguas menos próximas. Este resultado se relaciona con la mayor existencia de equivalentes en la lengua meta en el caso de las lenguas más próximas tipológica y culturalmente. Además, la segunda técnica más utilizada en la traducción entre lenguas afines es una técnica que propone una traducción más próxima al TLO (traducción literal) frente a la más utilizada entre lenguas más distantes (creación discursiva), que da lugar a una equivalencia menos próxima al TLO. Por tanto, en el caso de las lenguas con mayor proximidad se puede recurrir con mayor facilidad y frecuencia a la traducción literal, que resulta natural en el TLM; mientras que en el caso de las lenguas menos próximas, el traductor se ve obligado a inclinarse por la creación discursiva cuando no le es posible emplear el equivalente acuñado o la traducción literal. Aunque esta diferencia es mínima, apenas un punto porcentual, es una prueba más de que la proximidad entre lenguas afecta a la traducción de los rasgos de oralidad fingida.

Los resultados aquí obtenidos confirman lo expuesto en los estudios mencionados al inicio de este epígrafe en los que se destaca que la mayor proximidad tipológica y cultural así como el origen común de las dos lenguas romances, español e italiano, conlleva una mayor similitud entre estas dos lenguas frente al inglés, lengua germánica. En consecuencia, la traducción entre lenguas menos próximas puede reportar mayores pérdidas de los rasgos de oralidad; lo que, por otro lado, no implica que la traducción

entre las lenguas afines esté exenta de problemas traductológicos como son, entre otros muchos, las «falsas afinidades», como las denominan Romero Frías y Espa (2005)⁷⁰⁰.

8.2.1.4. Pregunta de investigación 8

¿Afecta el perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) a la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos?

Para dar respuesta a esta última pregunta de investigación debemos retomar la información relativa a la ocupación principal de los traductores (cfr. 6. *Presentación del corpus*) así como los resultados del análisis cualitativo referido a la etapa de reexpresión de los rasgos de oralidad en los TLM (cfr. 8.1. *Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra*). En primer lugar, vamos a examinar las técnicas de traducción utilizadas por cada traductor. Para ello, presentamos una serie de tablas individuales (tablas 60, 61, 62, 63, 64 y 65) en la que recopilamos la información pertinente relativa a cada traductor/a: nombre, ocupación, texto dramático traducido, técnicas de traducción utilizadas (ordenadas de mayor a menor uso) y neutralizaciones (también ordenadas de mayor a menor uso); cada tabla va acompañada de dos gráficos que facilitan la comprensión de la información expuesta previamente. Tras la revisión individual de las técnicas de traducción utilizadas por cada traductor, incluimos una tabla global (tabla 67) donde se recopilan y se comparan los datos referidos a los seis traductores. Esta tabla recopilatoria final también irá acompañada de su respectivo gráfico con el fin de presentar la información de forma más visual.

⁷⁰⁰ https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/1_afines.html Recuperado el 3 de junio de 2020

– **Técnicas de traducción utilizadas por Cristina Palmarini (TLM1/IT)**

Tabla 60. Técnicas de traducción utilizadas por Palmarini (TLM1/IT)

Traductor	Cristina Palmarini		
Ocupación	Traductora		
Texto dramático	TLM1/IT		
Técnicas de traducción		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
	Equivalente acuñado	21	63,64 %
	Creación discursiva	6	18,18 %
	Traducción literal	5	15,15 %
Compresión lingüística	1	3,03 %	
NUMERO TOTAL		33	100 %

Como se aprecia en la tabla 60, Palmarini, traductora del TLO1/SP al italiano, es traductora de profesión, graduada en Lenguas y Literaturas Modernas Extranjeras en la Universidad de Roma La Sapienza. Como ya explicamos en la descripción del corpus (cfr. 6.1.4. *TLM1/IT: L'assedio di Leningrado*), aunque ha participado en el grupo Eurotheatro y cuenta con cierta experiencia en la traducción de textos dramáticos, no hemos podido encontrar información sobre su participación en el montaje de obras teatrales u otras actividades directamente relacionadas con la puesta en escena de un texto dramático.

Esta traductora recurre a la técnica del equivalente acuñado para la traducción de 21 rasgos de oralidad (índice de frecuencia del 63,64 %), lo que la convierte en la técnica que más utiliza. Le siguen, aunque con mucha diferencia con respecto a la primera, la creación discursiva (índice de frecuencia del 18,18 %) y la traducción literal (índice de frecuencia del 15,15 %). Por último, la técnica menos empleada es la compresión lingüística (índice de frecuencia del 3,03 %). Finalmente, cabe destacar que de los 33 rasgos de oralidad traducidos por Palmarini, y analizados en esta tesis doctoral, la traductora no neutraliza ninguno.

A continuación, incluimos unos gráficos que representan la información contenida en la tabla 60.

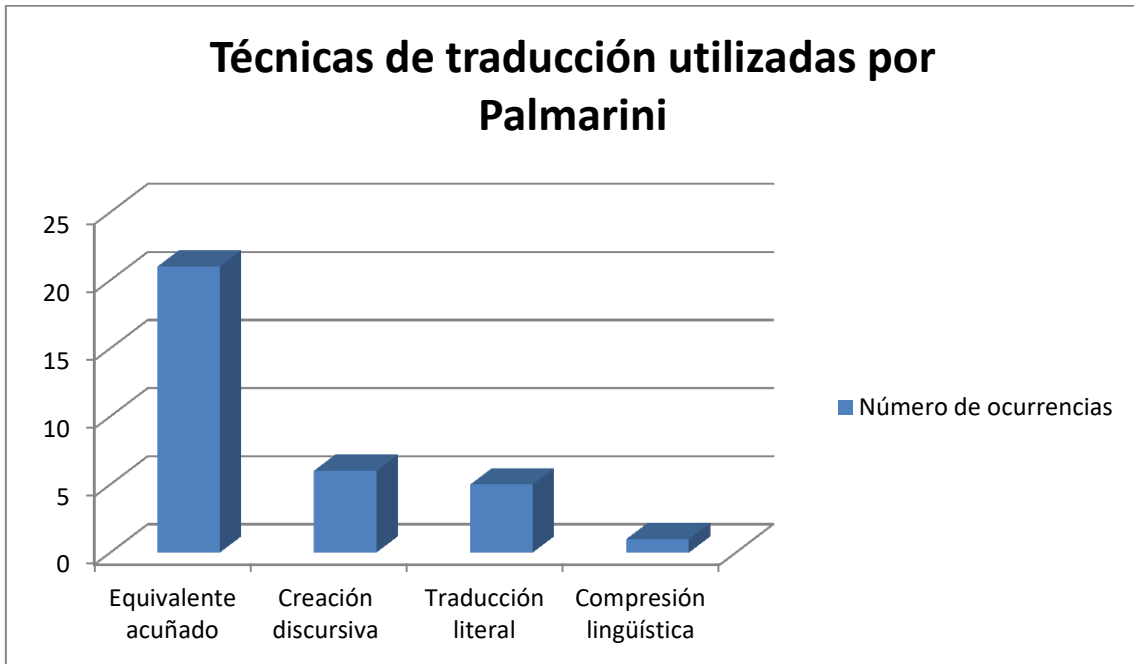


Gráfico 32. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Palmarini

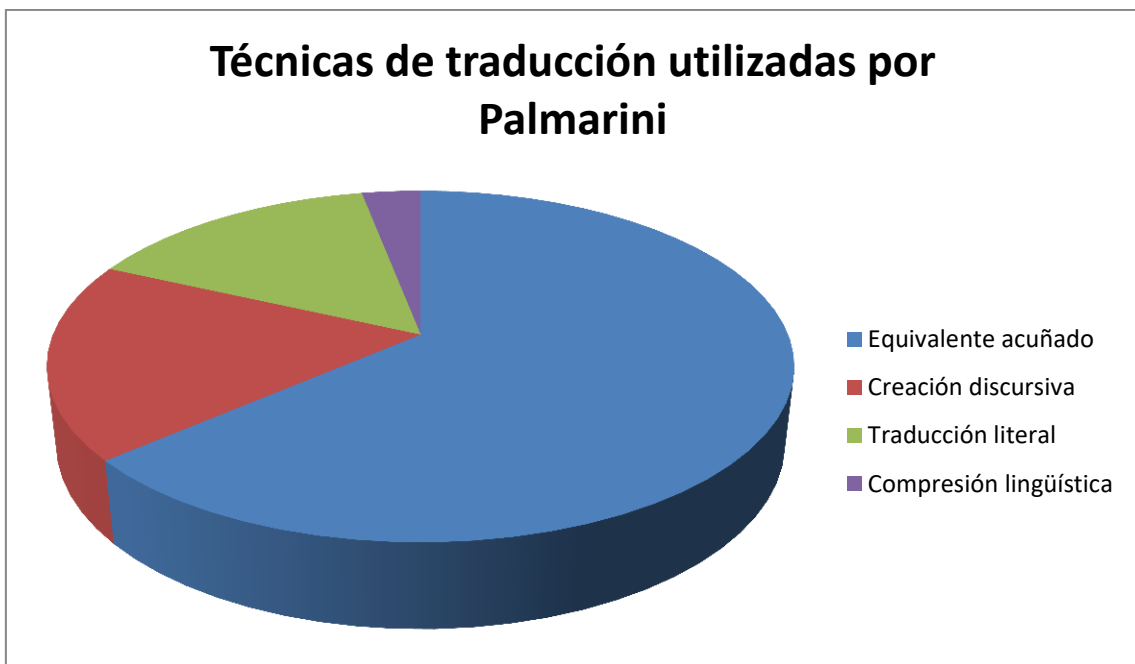


Gráfico 33. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Palmarini

– **Técnicas de traducción utilizadas por Mary-Alice Lessing (TLM1/EN)**

Tabla 61. Técnicas de traducción utilizadas por Lessing (TLM1/EN)

Traductor	Mary-Alice Lessing		
Ocupación	Traductora		
Texto dramático	TLM1/EN		
Técnicas de traducción		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
	Equivalente acuñado	14	42,42 %
	Traducción literal	4	12,12 %
	Creación discursiva	3	9,09 %
	Compresión lingüística	2	6,06 %
	Compensación	2	6,06 %
	Transposición	2	6,06 %
Neutralizaciones	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	4	12,12 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	2	6,06 %
NÚMERO TOTAL		33	100 %

Lessing, traductora del TLO1/SP al inglés, es traductora de profesión, graduada en Literatura Mexicana y Arqueología por el Smith College y, además, cuenta con dos másteres, uno en Literatura Española y otro en Traducción de Español. Como ya explicamos en la descripción del corpus (cfr. 6.1.3. *TLM1/EN: The Siege of Leningrad*), Lessing cuenta con una sobrada experiencia en la traducción de textos dramáticos. Sin embargo, no hemos hallado indicios de que haya participado en la representación de ninguno de los textos dramáticos que ha traducido ni de otros, al igual que sucede con Palmarini.

La técnica de traducción a la que más recurre Lessing es el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 42,42 %). Con bastante diferencia, la segunda técnica que más utiliza es la traducción literal (índice de frecuencia del 12,12 %), seguida de la creación discursiva (índice de frecuencia del 9,09 %). Las técnicas menos empleada son la compresión lingüística, la compensación y la transposición (cada una cuenta con un índice de frecuencia del 6,06 %). Finalmente, Lessing neutraliza un 6,06 % de rasgos de oralidad debido a las normas de la lengua meta (casos 18 y 19) y un 12,12 % sin motivo lingüístico o traductológico aparente, es decir, por su propia decisión (casos 29, 30, 46 y 47).

A continuación, incluimos unos gráficos que representan la información contenida en la tabla 61.

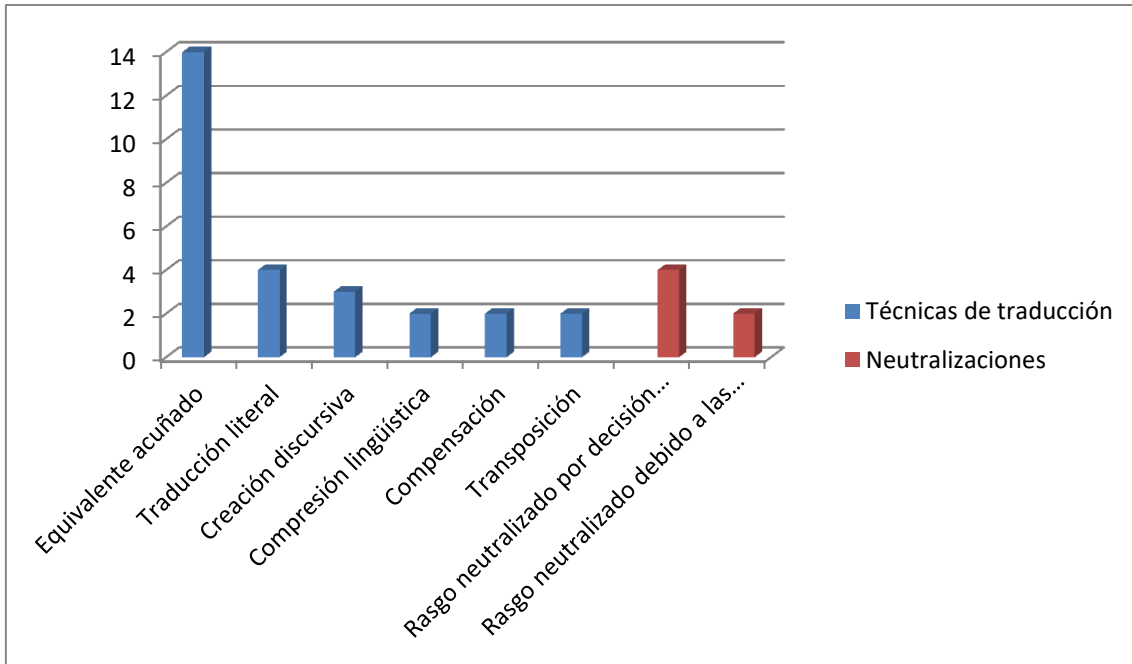


Gráfico 34. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Lessing

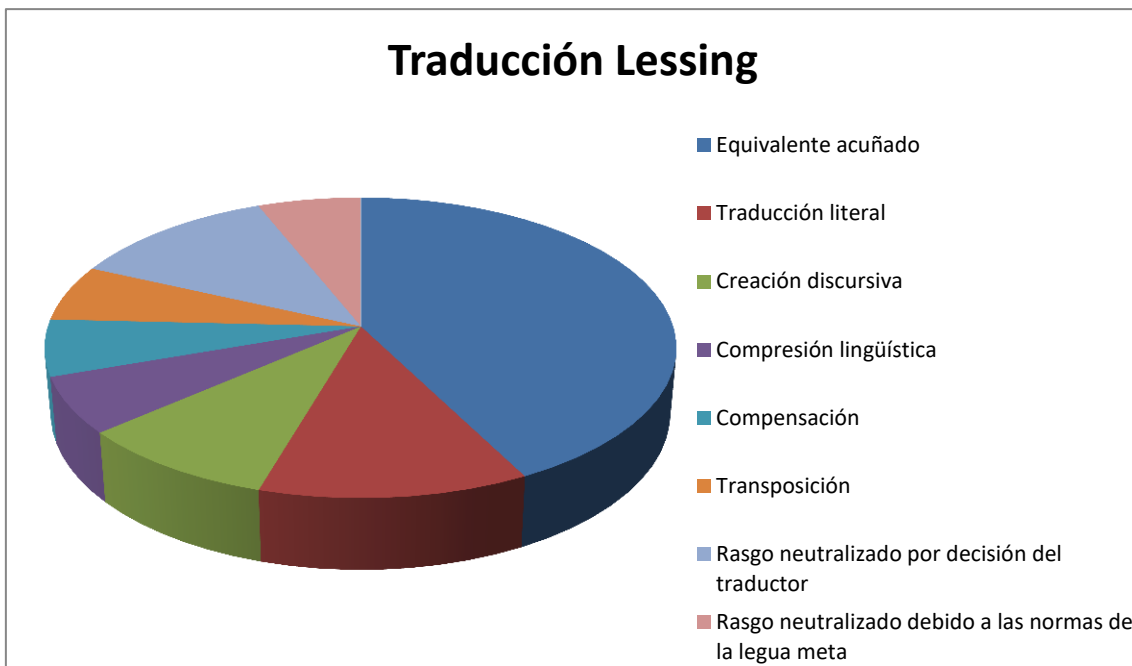


Gráfico 35. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Lessing

– **Técnicas de traducción utilizadas por Carla Matteini (TLM2/SP)**

Tabla 62. Técnicas de traducción utilizadas por Matteini (TLM2/SP)

Traductor	Carla Matteini		
Ocupación	Traducción y montaje de obras teatrales		
Texto dramático	TLM2/SP		
Técnicas de traducción		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
	Equivalente acuñado	19	50 %
	Traducción literal	2	5,26 %
	Creación discursiva	2	5,26 %
	Compensación	2	5,26 %
	Modulación	1	2,63 %
Neutralizaciones	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	9	23,68 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	3	7,89 %
NUMERO TOTAL		38	100 %

Matteini, traductora del TLO2/IT al español, no solo es traductora de formación sino que, como ya explicamos en la descripción del corpus (cfr. 6.2.4. *TLM2/SP: ¡Aquí no paga nadie!*), cuenta con una amplísima experiencia en la traducción de textos dramáticos y en su puesta en escena. Recordamos que Matteini, que compartía una estrecha amistad con Fo, fue miembro del emblemático grupo teatral independiente español Tábano y del equipo del Pequeño Teatro, además de trabajar para el Teatro Español de Madrid y el Centro Dramático Nacional. Estos hechos demuestran su participación activa en la producción y montaje de obras teatrales.

La técnica de traducción a la que más recurre Matteini es el equivalente acuñado (índice de frecuencia del 50 %). Seguidamente, aunque con una amplísima diferencia, opta por la traducción literal, la creación discursiva y la compensación (cada una con un índice de frecuencia del 5,26 %). La técnica que menos utiliza es la modulación (índice de frecuencia del 2,63 %). En relación con las neutralizaciones, Matteini obvia un 23,68 % de los rasgos de oralidad por decisión propia o, en principio, sin motivo aparente (casos 24, 31, 32, 33, 34, 50, 51, 53 y 62). Además, también neutraliza un 7,89 % debido a las normas de la lengua meta (casos 5, 6 y 7). Esto supone una pérdida total del 31,57 % de los rasgos de oralidad analizados en esta investigación.

A continuación, incluimos unos gráficos que representan la información contenida en la tabla 62.

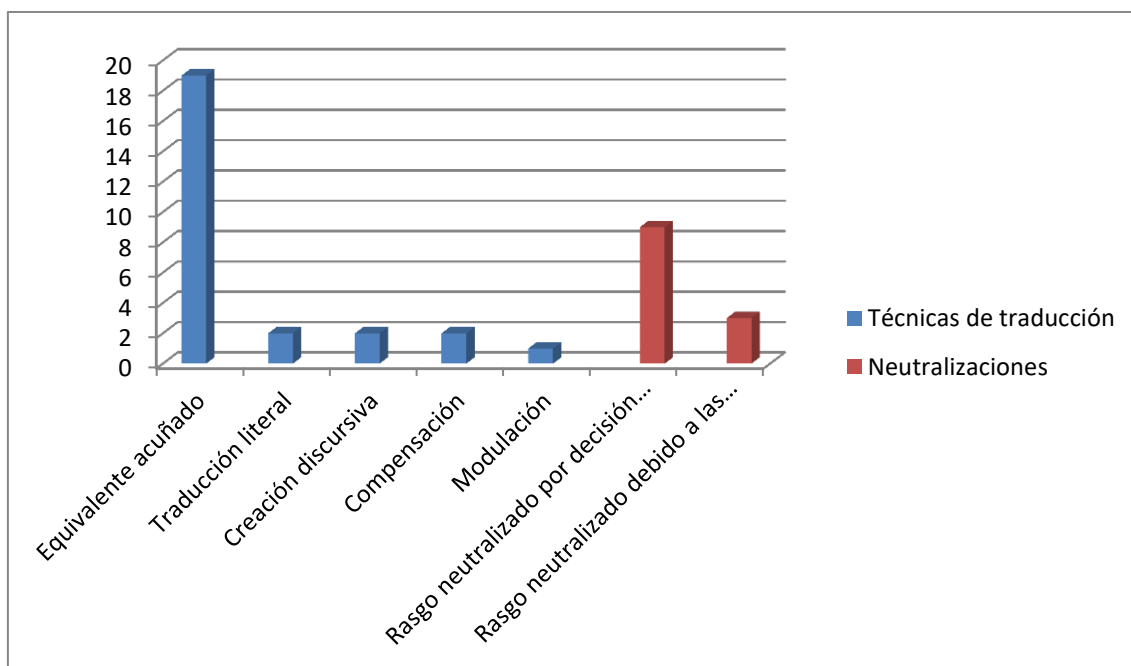


Gráfico 36. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Matteini

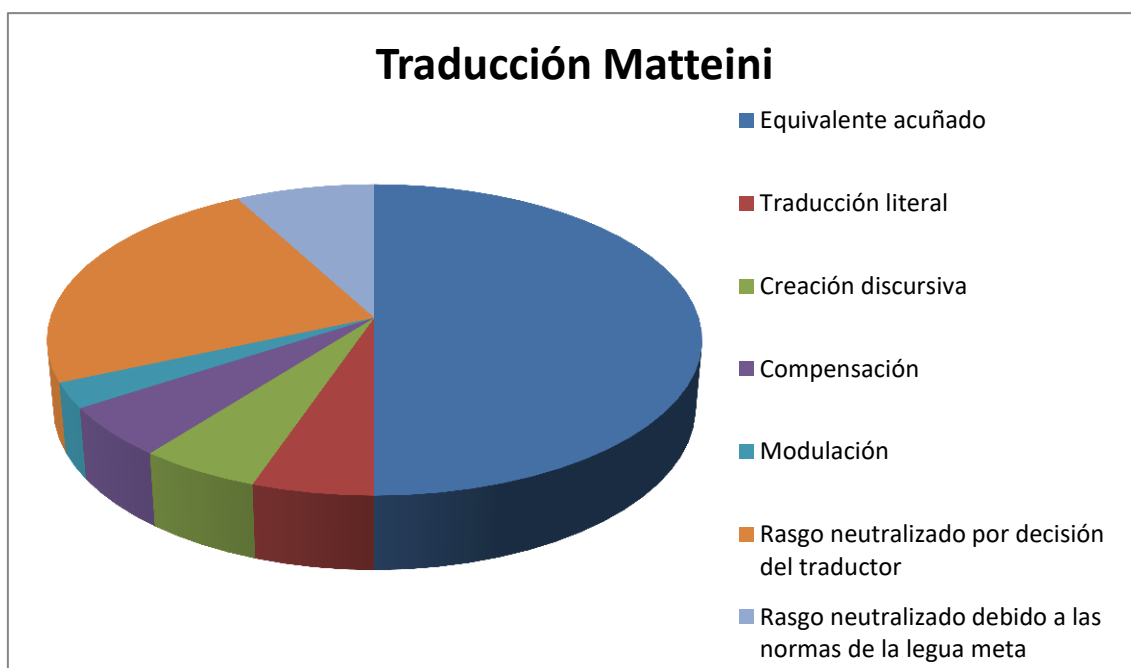


Gráfico 37. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Matteini

– **Técnicas de traducción utilizadas por Joseph Farrell (TLM2/EN)**

Tabla 63. Técnicas de traducción utilizadas por Farrell (TLM2/EN)

Traductor	Joseph Farrell		
Ocupación	Traductor		
Texto dramático	TLM2/EN		
Técnicas de traducción		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
	Equivalente acuñado	14	36,84 %
	Creación discursiva	7	18,42 %
	Compensación	2	5,26 %
Traducción literal	1	2,63 %	
Neutralizaciones	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	10	26,32 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	4	10,53 %
NUMERO TOTAL		38	100 %

Farrell, traductor del TLO2/IT al inglés, es traductor y profesor de estudios italianos en la Universidad de Strathclyde in Glasgow (cfr. 6.2.3. *TLM2/EN: Low Pay? Don't Pay?*). Este traductor cuenta con una sobrada experiencia en la traducción de textos dramáticos, entre los que podemos encontrar, además de *Sotto paga, non si paga!*, diversos títulos del propio Fo. Sin embargo, no hemos hallado información sobre su participación en la representación de ninguno de los textos que ha traducido. Por tanto, al igual que Palmarini y Lessing, este profesional se dedica a la traducción de textos dramáticos, pero no participa en la puesta en escena, al contrario que sucede con Matteini.

En cuanto a las técnicas de traducción, Farrell recurre al equivalente acuñado como primera técnica de traducción (índice de frecuencia del 36,84 %), seguido por la creación discursiva (índice de frecuencia del 18,42 %). Por último, las técnicas menos utilizadas son la compensación (índice de frecuencia del 5,26 %) y la traducción literal (índice de frecuencia del 2,63 %).

Con respecto a las neutralizaciones, Farrell neutraliza por decisión propia el 26,32 % de los rasgos de oralidad analizados en esta investigación (casos 22, 23, 24, 31, 32, 33, 50, 51 y 52) y por las normas de la lengua meta el 10,53 % (casos 5, 6 y 22)

A continuación, incluimos unos gráficos que representan la información contenida en la tabla 63.

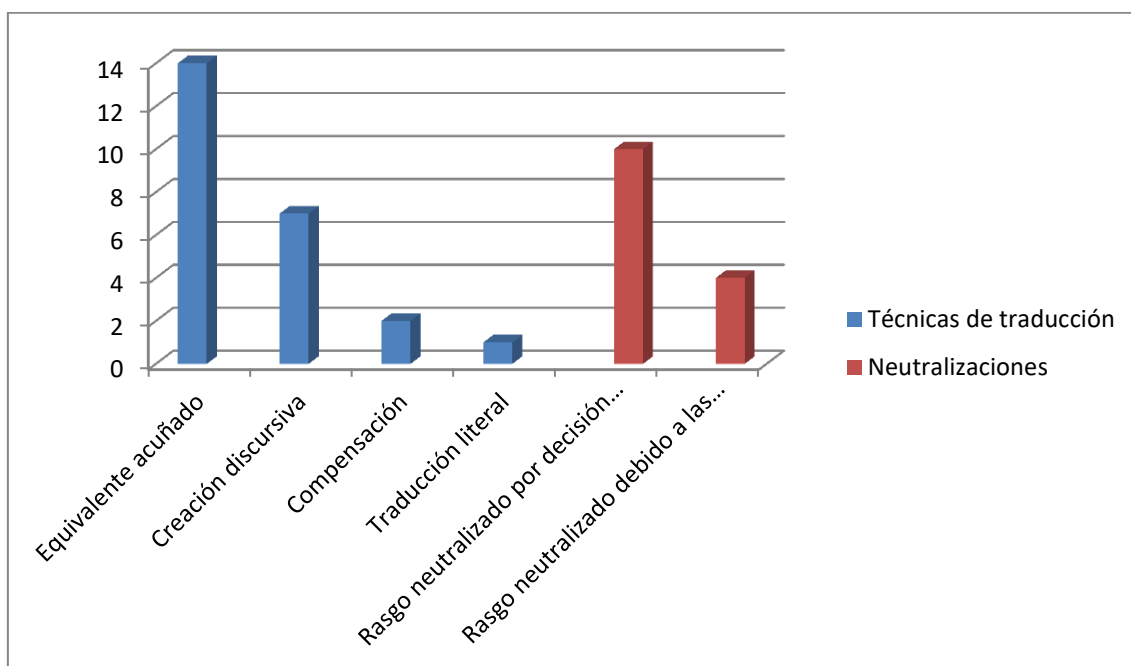


Gráfico 38. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Farrell

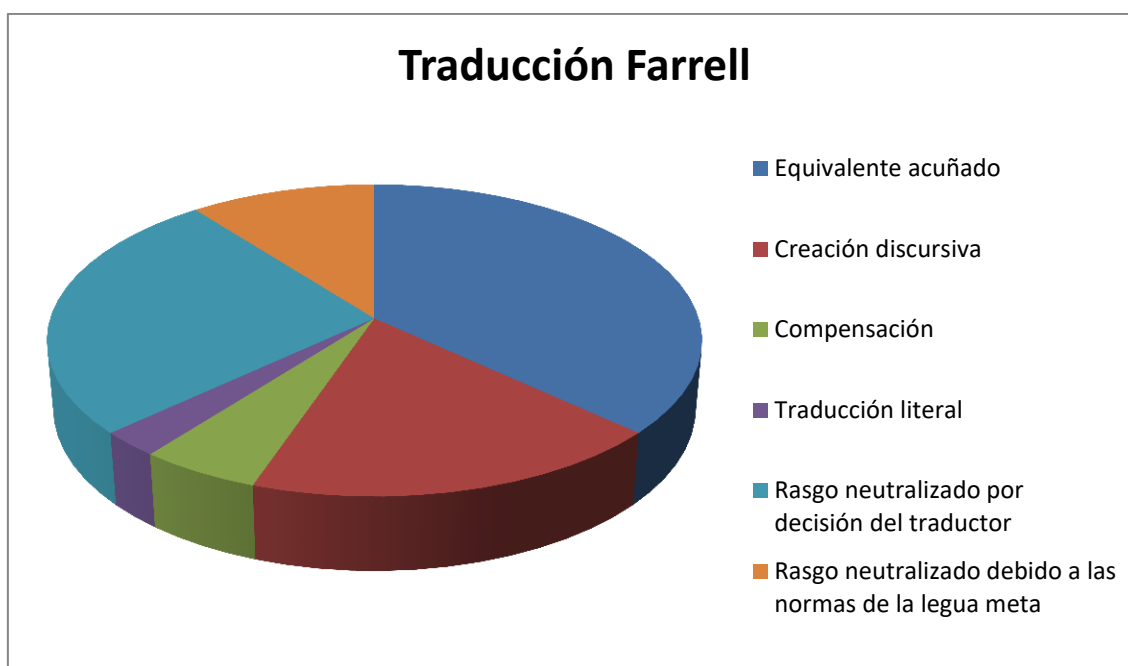


Gráfico 39. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Farrell

– **Técnicas de traducción utilizadas por Luis Escobar (TLM3/SP)**

Tabla 64. Técnicas de traducción utilizadas por Escobar (TLM3/SP)

Traductor	Luis Escobar		
Ocupación	Director de obras teatrales		
Texto dramático	TLM3/SP		
Técnicas de traducción		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
	Equivalente acuñado	14	58,33 %
	Traducción literal	3	12,50 %
	Creación discursiva	3	12,50 %
	Transposición	1	4,17 %
Neutralizaciones	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	2	8,33 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	1	4,17 %
NÚMERO TOTAL		24	100 %

Escobar, traductor del TLO3/EN al español, es el único de los traductores de esta investigación que no tiene formación académica en traducción, sino que se formó en periodismo y derecho. Se trata del director de la representación teatral de *Retorno al hogar* en España (Madrid, 1970) (cfr. 6.3.3. *TLM3/SP: Retorno al hogar*), y cuenta con una dilatada carrera como director y actor en el mundo del cine y el teatro.

Escobar recurre como primera opción para la traducción de los rasgos de oralidad a la técnica del equivalente acuñado (índice de frecuencia del 58,33 %); le siguen, con mucha diferencia, la traducción literal y la creación discursiva (cada una con un índice de frecuencia del 12,50 %). Por último, recurre a la transposición para la traducción de un único rasgo (índice de frecuencia del 4,17 %).

En cuanto a las neutralizaciones, Escobar elimina por decisión propia un 8,33 % de los rasgos de oralidad fingida (casos 36 y 38) y debido las normas de la lengua meta un 4,17 % (caso 7).

A continuación, incluimos unos gráficos que representan la información contenida en la tabla 64.

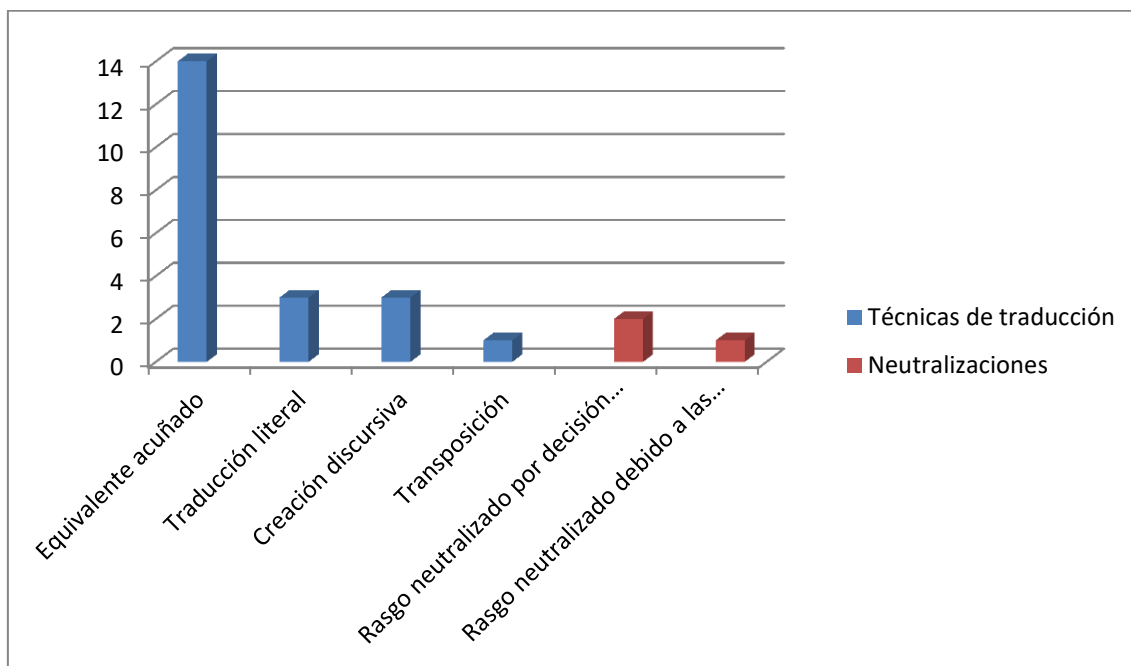


Gráfico 40. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Escobar

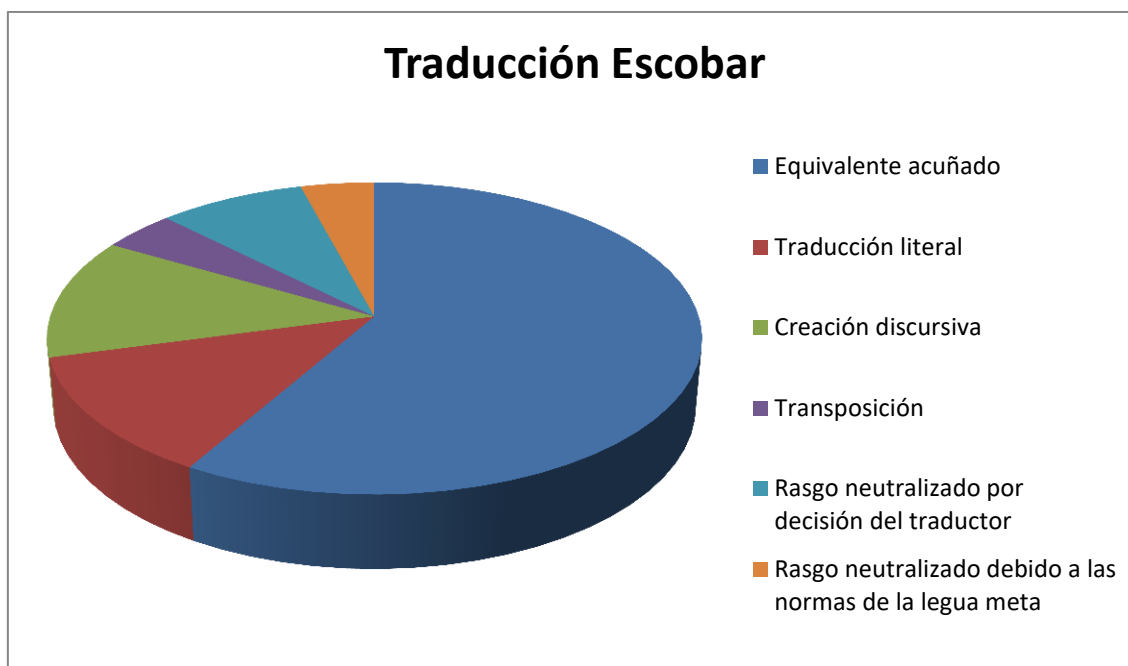


Gráfico 41. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Escobar

– **Técnicas de traducción utilizadas por Alessandra Serra (TLM3/IT)**

Tabla 65. Técnicas de traducción utilizadas por Serra (TLM3/IT)

Traductor	Alessandra Serra		
Ocupación	Traducción y montaje de obras teatrales		
Texto dramático	TLM3/IT (TLO3/EN)		
Técnicas de traducción		Número de ocurrencias	Índice de frecuencia
	Equivalente acuñado	11	39,29 %
	Creación discursiva	6	21,43 %
	Traducción literal	3	10,71 %
	Modulación	1	3,57 %
	Amplificación	1	3,57 %
	Transposición	1	3,57 %
Neutralizaciones	Rasgo neutralizado por decisión del traductor	4	14,29 %
	Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	1	3,57 %
NÚMERO TOTAL		28	100 %

Serra, última de los traductores que vamos a analizar en esta tesis doctoral, es la encargada de la traducción al italiano del TLO3/EN. Al igual que Matteini, Serra cuenta con formación académica en traducción, pero también con una vasta experiencia como ayudante de dirección en el montaje de obras teatrales. Además, igual que sucede en el caso de la traductora Matteini, Serra también mantenía una estrecha amistad, en este caso, con Pinter, de quien tradujo numerosas obras dramáticas (cfr. 6.3.4. *TLM3/IT: Il ritorno a casa*), llegando a convertirse en su portavoz en Italia.

En cuanto a las técnicas de traducción, Serra recurre como primera opción al equivalente acuñado (índice de frecuencia del 39,29 %). Seguidamente, opta por la creación discursiva (índice de frecuencia del 21,43 %). Como tercera técnica de traducción más utilizada, Serra emplea la traducción literal (índice de frecuencia del 10,71 %). En último lugar utiliza las técnicas de modulación, amplificación y transposición (cada una de ellas con un índice de frecuencia del 3,57 %). Con respecto a las neutralizaciones de rasgos de oralidad, Serra omite por su propia voluntad el 14,29 % (casos 25, 26, 38 y 54) y por las normas de la lengua meta el 3,57 % (caso 7).

A continuación, incluimos unos gráficos que representan la información contenida en la tabla 65.

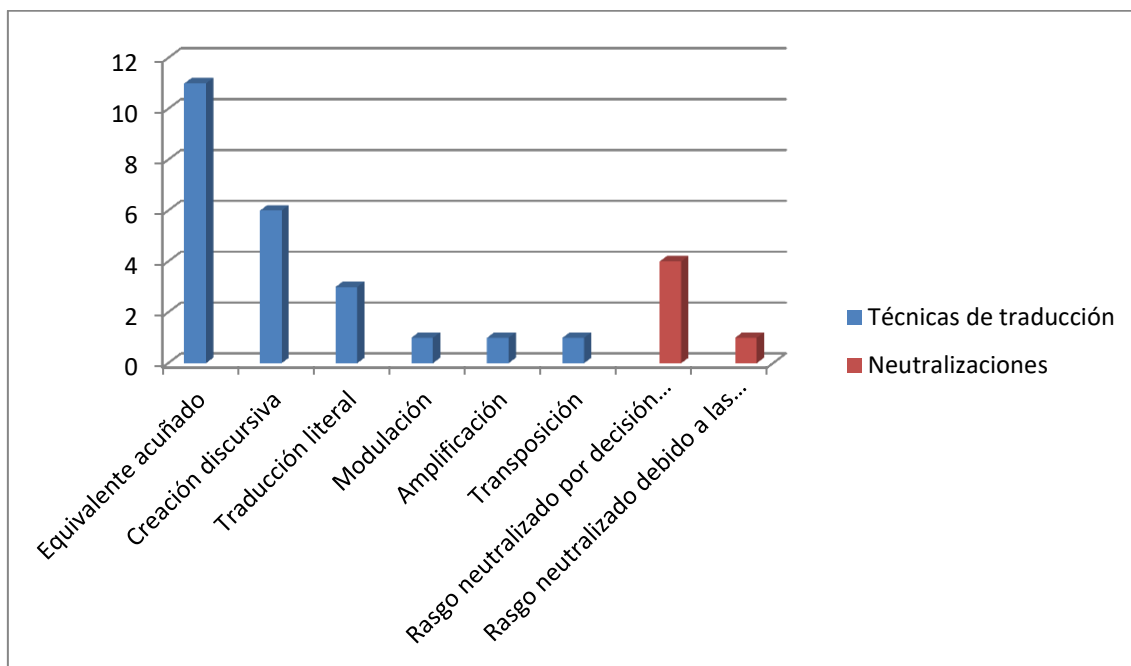


Gráfico 42. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción utilizadas por Serra

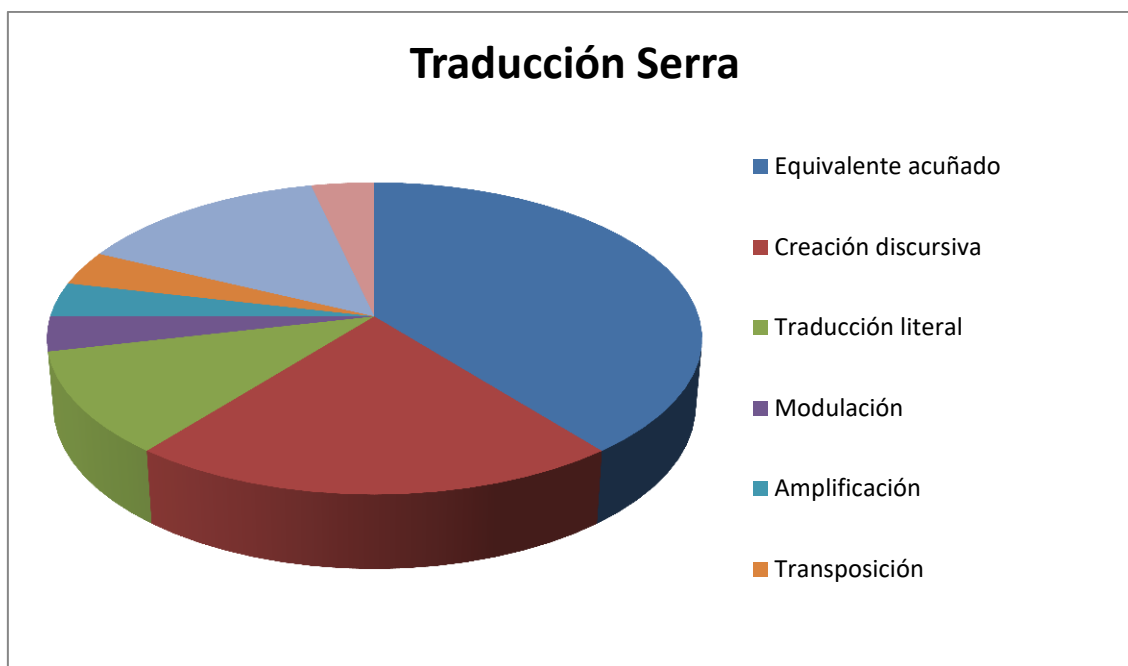


Gráfico 43. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por Serra

– **Comparativa de técnicas de traducción utilizadas por los traductores**

Tabla 66. Técnicas de traducción utilizadas por cada traductor

Traductor	Ocupación	Texto dramático	Técnicas de traducción y neutralizaciones	Índice de frecuencia
Cristina Palmarini	Traductor	TLM1/IT (TLO1/SP)	Equivalente acuñado	63,64 %
			Creación discursiva	18,18 %
			Traducción literal	15,15 %
			Compresión lingüística	3,03 %
Mary-Alice Lessing	Traductor	TLM1/EN (TLO1/SP)	Equivalente acuñado	42,42 %
			Traducción literal	12,12 %
			Creación discursiva	9,09 %
			Compresión lingüística	6,06 %
			Compensación	6,06 %
			Transposición	6,06 %
			Rasgo neutralizado por decisión del traductor	12,12 %
Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	6,06 %			
Carla Matteini	Traducción y montaje de obras teatrales	TLM2/SP (TLO2/IT)	Equivalente acuñado	50 %
			Traducción literal	5,26 %
			Creación discursiva	5,26 %
			Compensación	5,26 %
			Modulación	2,63 %
			Rasgo neutralizado por decisión del traductor	23,68 %
			Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	7,89 %
Joseph Farrell	Traductor	TLM2/EN (TLO2/IT)	Equivalente acuñado	36,84 %
			Creación discursiva	18,42 %
			Compensación	5,26 %
			Traducción literal	2,63 %
			Rasgo neutralizado por decisión del traductor	26,32 %
			Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	10,53 %
Luis Escobar	Director de obras teatrales	TLM3/SP (TLO3/EN)	Equivalente acuñado	58,33 %
			Traducción literal	12,50 %
			Creación discursiva	12,50 %
			Transposición	4,17 %
			Rasgo neutralizado por decisión del traductor	8,33 %
			Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	4,17 %
Alessandra Serra	Traducción y montaje de obras	TLM3/IT (TLO3/EN)	Equivalente acuñado	39,29 %
			Creación discursiva	21,43 %
			Traducción literal	10,71 %

	teatrales		Modulación	3,57 %
			Amplificación	3,57 %
			Transposición	3,57 %
			Rasgo neutralizado por decisión del traductor	14,29 %
			Rasgo neutralizado debido a las normas de la lengua meta	3,57 %

En la tabla 66 se recopilan los datos expuestos sobre cada traductor con el fin de realizar una comparación entre las técnicas y neutralizaciones empleadas por parte de cada uno de ellos. Detallamos a continuación las cuestiones que resultan más relevantes.

- La técnica de traducción más utilizada por todos los traductores, con independencia de su perfil profesional, es el equivalente acuñado. Palmarini, perfil profesional en traducción, es la que más recurre a esta técnica (índice de frecuencia del 63,64 %). Sin embargo, Farrell, también perfil en traducción, es el que menos recurre a esta misma técnica (índice de frecuencia del 36,84 %), dejando al resto de traductores, con sus correspondientes perfiles profesionales, en valores intermedios entre estos dos extremos. Tanto Palmarini como Farrell son profesionales con formación en traducción y sin experiencia demostrable en el montaje de obras teatrales. Por tanto, no parece existir una relación directa específica entre el recurso a esta técnica de traducción y el perfil profesional del traductor. Aunque, como ya se ha destacado en repetidas ocasiones, se trata de la técnica más utilizada por parte de todos los traductores y en todas las combinaciones lingüísticas.
- En cuanto a las técnicas más utilizadas en segundo y tercer lugar, encontramos en todos los casos, esto es, con independencia del perfil profesional del traductor, la creación discursiva y la traducción literal, exceptuando el caso de Farrell que emplea como segunda y tercera técnicas de traducción más utilizadas la creación discursiva y la compensación.
- Con respecto al resto de técnicas de traducción utilizadas (compensación, modulación, transposición, amplificación y compresión lingüística), estas difieren en gran medida para cada texto, no todas se utilizan para la traducción de todos los textos y no todas son igualmente recurrentes, aunque todas ellas reportan unos índices de frecuencia bastante bajos (ninguna de ellas supera el 6,06 %). Por tanto, podemos afirmar que ninguno de los

traductores, con independencia de su perfil profesional, opta por estas técnicas como prioritarias a la hora de traducir los rasgos de oralidad fingida.

- En cuanto a las neutralizaciones, resulta especialmente notable que Palmarini, perfil profesional en traducción, no ha neutralizado ninguno de los rasgos de oralidad analizados en esta investigación. Sin embargo, esto no es una tendencia que hayan seguido los demás traductores del mismo perfil. El resto de traductores, con o sin experiencia en el montaje o dirección de obras teatrales, ha neutralizado rasgos de oralidad, ya sea por decisión propia o por las normas de la lengua meta. Farrell, perfil profesional en traducción, es el que mayor índice de neutralizaciones presenta (36,85 %), seguido de cerca por Matteini (31,69 %); mientras que Escobar, perfil profesional en la dirección de obras, es el que menos rasgos de oralidad ha neutralizado (12,50 %), por lo que el resto de perfiles profesionales se sitúan entre estos dos valores.

A continuación, incluimos un gráfico que representa la información contenida en la tabla 66.

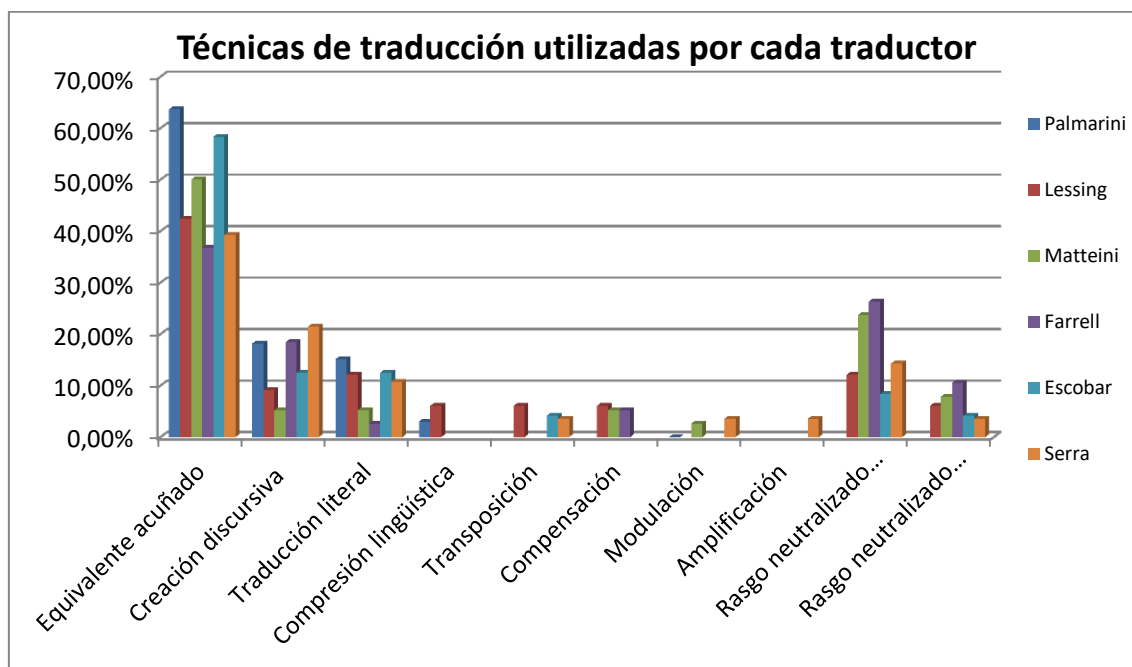


Gráfico 44. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas por cada traductor

Finalmente, y teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, si retomamos la pregunta de investigación 8, podemos afirmar que no hemos observado ninguna

relación directa específica entre el recurso a alguna técnica de traducción en concreto y el perfil profesional del traductor. Todos los traductores han recurrido principalmente a tres técnicas de traducción (equivalente acuñado, creación discursiva y traducción literal), excepto en el caso de Farrell (equivalente acuñado, creación discursiva y compensación), dejando en un segundo plano otras técnicas (compresión lingüística, compensación, transposición, modulación y amplificación). Además, tampoco hemos detectado una relación directa entre el índice de neutralizaciones y el perfil profesional del traductor, siendo Farrell, con formación en traducción y sin experiencia demostrable en el montaje de obras teatrales, el que mayor índice de neutralizaciones presenta (36,85 %), mientras que Palmarini, que comparte perfil profesional con Farrell, no ha neutralizado ningún rasgo de oralidad. Por tanto, podemos afirmar que el perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) no es un factor determinante o que afecte a la traducción de los rasgos de la oralidad fingida en textos dramáticos, al menos en lo que respecta a los rasgos de oralidad analizados en esta investigación.

8.2.2. Consecución de los objetivos

8.2.2.1. Objetivo específico 2

Como ya explicamos en el capítulo 5, dedicado al diseño del estudio y la metodología, el objetivo específico 2 de esta investigación consiste en identificar y describir factores específicos que afectan a la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés. Recordamos que como factor entendemos un elemento que, actuando junto con otros, afecta al resultado de la traducción de rasgos de oralidad en textos dramáticos.

Con el fin de lograr el objetivo específico 2, vamos a presentar a continuación una tabla en la que proponemos una serie de factores para la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano. Para la elaboración de esta tabla (tabla 68), nos basamos en los resultados extraídos del análisis de la traducción de los siete rasgos de oralidad más relevantes para la naturaleza del

texto dramático: *catáfora, discurso reproducido o restituido en estilo directo regido, paralelismo, interjección, estructura estereotipada de conversación, marcador discursivo y pregunta retórica*⁷⁰¹; dicho análisis se desarrolla específicamente en la fase 6 de esta tesis doctoral, esto es, la que corresponde a la etapa de reexpresión en el marco del estudio global del proceso de traducción de los rasgos de oralidad en textos dramáticos (cfr. *8.1. Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra*). Debemos recordar que para la determinación de los rasgos más relevantes para la naturaleza del texto dramático, llevamos a cabo un análisis previo de todos los rasgos de oralidad que conforman la clasificación instrumental (cfr. *5.4.2. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*) en los TLO del corpus; este análisis se corresponde con la fase 5 de la presente tesis doctoral, centrada en la etapa de comprensión del proceso de traducción de rasgos de oralidad en textos dramáticos (cfr. *7. Análisis del corpus: etapa de comprensión*). Una vez determinados los rasgos más relevantes para la naturaleza del texto dramático basándonos en su análisis en los TLO que conforman el corpus, el estudio de su reexpresión en los TLM nos ha permitido observar una serie de tendencias en cuanto a las técnicas de traducción utilizadas (Molina y Hurtado, 2002), junto con el mantenimiento o no del rasgo de oralidad, su sustitución por otro rasgo u elemento que cumpla parte de su función, su neutralización sin motivo aparente (decisión del traductor) o por las diferencias entre las lenguas, además de tendencias en cuanto al perfil del traductor (formación en traducción o profesional del mundo del teatro).

En cuanto al análisis de la reexpresión de dichos rasgos, que se han materializado en 65 casos en total, hemos seguido el proceso de traducción de cada caso expuesto (cfr. *8.1. Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra*), tratando de determinar la técnica de traducción utilizada por los traductores en cada caso, los motivos que pueden haberles llevado a la aplicación de esa técnica y, por supuesto, las repercusiones que implican la técnica en cuestión (cfr. *8.2.1.1. Pregunta de investigación 5 y 8.2.1.2. Pregunta de investigación 6*).

Asimismo, debemos recordar que para el análisis de la traducción de los rasgos de oralidad fingida hemos dispuesto de un corpus de traducción paralelo y trilingüe formado por seis traducciones (2 en español, 2 en italiano y 2 en inglés)

⁷⁰¹ Recordamos que estos rasgos coinciden con los del nivel 1 del gráfico 10. *Representación de la proximidad y del grado de vinculación de los rasgos de oralidad con el texto dramático* y de la tabla 47. *Propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos*.

correspondientes a tres TLO (1 en español, 1 en italiano y 1 en inglés), por lo que trabajamos con 6 combinaciones lingüísticas (SP→IT, SP→EN, IT→SP, IT→EN, EN→SP Y EN→IT). Entre estas 6 combinaciones lingüísticas hemos tratado de identificar tendencias diferenciando entre lenguas más próximas o afines tipológica y culturalmente, como son el español y el italiano al tratarse de lenguas romances, frente a lenguas menos próximas o afines como son la combinación del español o el italiano con el inglés, esta última perteneciente al grupo de las lenguas germánicas (cfr. 8.2.1.3. *Pregunta de investigación 7*).

Además, también hemos tratado de determinar el efecto del perfil del traductor (formación académica en traducción, con distintos grados de experiencia en el montaje o dirección de obras teatrales, o profesional del mundo del teatro, sin aparente formación en traducción) en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida. En este caso, hemos observado si existen o no diferencias en cuanto a la variedad de técnicas de traducción utilizadas y en cuanto a la pérdida o mantenimiento de los rasgos de oralidad fingida en los TLM (cfr. 8.2.1.4. *Pregunta de investigación 8*).

Como consecuencia de todos los pasos seguidos en relación con la etapa de reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM, hemos podido observar unas tendencias en las seis traducciones comentadas anteriormente, a partir de los tres TLO del corpus de esta tesis. En la siguiente tabla, presentamos dichas tendencias como paso previo y necesario para identificar y describir los factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos.

Tabla 67. Tendencias observadas en la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el inglés y el italiano

TENDENCIAS OBSERVADAS EN LA TRADUCCIÓN DE RASGOS DE ORALIDAD FINGIDA EN TEXTOS DRAMÁTICOS ENTRE EL ESPAÑOL, EL INGLÉS Y EL ITALIANO	
1.	El repertorio de técnicas de traducción aplicables a los rasgos de oralidad fingida consta de ocho procedimientos específicos: equivalente acuñado, creación discursiva, traducción literal, compensación, transposición, compresión lingüística, modulación y amplificación.
2.	Siete de las ocho técnicas de traducción utilizadas, exceptuando la compresión lingüística, permiten mantener el rasgo de oralidad en el TLM.
3.	El equivalente acuñado es la técnica de traducción más utilizada con independencia de la combinación lingüística (lenguas más o menos próximas) y con independencia del perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro).
4.	El equivalente acuñado es la técnica más utilizada en la traducción de todos los tipos de rasgos, en todas las combinaciones lingüísticas y por parte de todos los traductores.
5.	El equivalente acuñado permite mantener el rasgo de oralidad en el TLM con unas

	características y funciones similares a las del rasgo del TLO.
6.	El equivalente acuñado es aplicable a aquellos rasgos que se manifiestan de forma similar en las dos lenguas involucradas en el proceso de traducción.
7.	El equivalente acuñado se utiliza un 13,25 % más en la traducción de rasgos de oralidad entre lenguas más próximas.
8.	La creación discursiva y la traducción literal son la segunda y tercera técnicas de traducción más utilizadas (13,92 % y 9,28 %, respectivamente).
9.	Se observa una mayor pérdida de rasgos de oralidad en los TLM por decisión del traductor que por las normas de la lengua meta.
10.	La neutralización de rasgos de oralidad debido a las normas de la lengua meta únicamente está presente en la traducción de los rasgos <i>catáfora</i> y <i>paralelismo</i> .
11.	El rasgo que más se ha neutralizado es el <i>marcador discursivo</i> (por decisión del traductor), seguido de cerca por la <i>interjección</i> (por decisión del traductor), la <i>catáfora</i> (por las normas de la lengua meta) y el <i>paralelismo</i> (por las normas de la lengua meta y por decisión del traductor).
12.	Los rasgos <i>discurso reproducido o restituído en estilo directo regido y estructura estereotipada de conversación</i> no se han neutralizado en ninguna ocasión.
13.	La creación discursiva se utiliza especialmente en aquellos casos en los que no resulta sencillo localizar un equivalente del rasgo original en la lengua meta (lenguas menos próximas), ya que permite al traductor trasladar el rasgo de oralidad a la lengua meta mediante un mayor número de posibilidades que suponen un equivalente funcional para ese contexto.
14.	La traducción literal resulta más adecuada para la traducción de rasgos de oralidad en el caso de lenguas afines que comparten mayores equivalencias y admiten un TLM muy próximo al TLO sin que resulte demasiado artificial o extraño para el receptor.
15.	En la traducción entre lenguas menos próximas el traductor recurre a una variedad de técnicas más amplia, ocho, que en el caso de lenguas más próximas, seis (no se recurre a la transposición ni a la amplificación).
16.	En la traducción entre lenguas más próximas se mantienen en mayor medida los rasgos de oralidad fingida en los TLM frente a las lenguas menos próximas (pérdida de casi un 6 % más de los rasgos).
17.	Existe una mayor pérdida de rasgos de oralidad en la traducción entre lenguas menos próximas con respecto a la traducción entre lenguas más próximas, independientemente de si dichas pérdidas o neutralizaciones se deben a las normas de la lengua meta o si son decisión del traductor.
18.	Los traductores con el mismo perfil (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) no siempre adoptan las mismas soluciones de traducción a problemas similares.
19.	En ocasiones, traductores con distinto perfil (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) adoptan las mismas soluciones de traducción a problemas similares.

Teniendo en cuenta toda la información obtenida en las fases que constituyen la investigación llevada a cabo en esta tesis, presentamos a continuación una tabla en la que, basándonos en los resultados obtenidos, tratamos de dar cumplimiento al objetivo específico 2. En dicha tabla se recogen cuatro factores que afectan específicamente a la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés (tabla 68).

Tabla 68. Factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés

FACTORES QUE AFECTAN A LA TRADUCCIÓN DE RASGOS DE ORALIDAD FINGIDA EN TEXTOS DRAMÁTICOS ENTRE EL ESPAÑOL, EL ITALIANO Y EL INGLÉS
1. El peso relativo de los rasgos de oralidad fingida en la oralidad del texto dramático.
2. Las técnicas de traducción aplicables a los rasgos de oralidad fingida.
3. Las neutralizaciones que pueden sufrir los rasgos de oralidad fingida (por decisión del traductor o por normas lingüísticas de la lengua meta).
4. El grado de parentesco o proximidad tipológico-cultural entre al par de lenguas involucradas en el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida.

A continuación, vamos a describir cada uno de estos factores a partir de la información obtenida previamente al dar respuesta a las preguntas de investigación (indicaremos entre paréntesis la pregunta de investigación de la que procede la información referida a cada factor).

1. El peso relativo de los rasgos de oralidad fingida en la oralidad del texto dramático (preguntas de investigación 1, 2, 3 y 4)

Si retomamos el gráfico de círculos concéntricos (gráfico 10. *Representación de la proximidad y del grado de vinculación de los rasgos de oralidad con el texto dramático*) elaborado para dar respuesta a la pregunta de investigación dos (cfr. 7.3.1.2. *Pregunta de investigación 2*), y utilizado para cumplir el objetivo específico 1 (cfr. Tabla 47. *Propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos*), recordaremos que no todos los rasgos de oralidad fingida contribuyen de la misma manera a la oralidad fingida del texto dramático. Los rasgos que conforman el primer círculo son los que mantienen una relación más estrecha con las características que definen la naturaleza del texto dramático, tal y como demostramos en el análisis cualitativo de dichos rasgos durante la etapa de comprensión del TLO (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*). Por este motivo, dichos rasgos de oralidad (*catáfora, discurso reproducido o restituido en estilo directo regido, paralelismo, interjección, estructura estereotipada de conversación, marcador discursivo y pregunta retórica*) han sido los elegidos para su análisis cualitativo en los TLM, es decir, han sido los rasgos estudiados en la etapa de reexpresión (cfr. 8.1. *Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una*

muestra). Por tanto, al tratarse de los rasgos más relevantes para el mantenimiento de la oralidad en el texto dramático, es recomendable que el traductor procure mantenerlos mediante un equivalente funcional en el TLM que presente unas características y desempeñe unas funciones similares a las que dicho rasgo presenta en el TLO. El mantenimiento de los rasgos de oralidad fingida del círculo 1 en el TLM garantiza que el texto traducido mantenga, en gran medida, las características del TLO en cuanto a oralidad fingida se refiere.

2. Las técnicas de traducción aplicables a los rasgos de oralidad fingida (preguntas de investigación 5 y 6)

En esta investigación hemos contabilizado el uso de un total de ocho técnicas de traducción que se han aplicado a los siete tipos de rasgos de oralidad fingida analizados, en sus 65 materializaciones, por parte de los traductores: equivalente acuñado, creación discursiva, traducción literal, compensación, transposición, compresión lingüística, modulación y amplificación. Además, hemos comprobado que siete de estas ocho técnicas de traducción utilizadas, exceptuando la compresión lingüística, permiten mantener el rasgo de oralidad en el TLM. De entre esta variedad de técnicas, el equivalente acuñado ha resultado ser la técnica de traducción más utilizada con independencia de la combinación lingüística (lenguas más o menos próximas) y con independencia del perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro). Con respecto a esta técnica de traducción, nuestros resultados demuestran que es la más utilizada en la traducción de todos los tipos de rasgos, en todas las combinaciones lingüísticas y por parte de todos los traductores. La preferencia por el equivalente acuñado, puesto que permite mantener el rasgo en la traducción con unas características y funciones similares a las del TLO, como técnica para la traducción de los rasgos se corresponde con lo expuesto por los autores estudiados en la revisión de la bibliografía de esta investigación, que proponen la búsqueda de un equivalente funcional (García de Toro, 2004; Rodríguez Abella, 2016; Brandimonte, 2012; Morillas, 2016 y Vleja, 2010). Esta técnica de traducción es aplicable a aquellos rasgos que se manifiestan de forma similar en las dos lenguas involucradas en el proceso de traducción.

3. Las neutralizaciones que pueden sufrir los rasgos de oralidad fingida (por decisión del traductor o por normas lingüísticas de la lengua meta) (preguntas de investigación 5, 6 y 7)

Según lo expuesto en esta investigación, hemos observado una mayor pérdida de rasgos de oralidad por decisión del traductor que por las normas de la lengua meta (presente únicamente en la traducción de los rasgos *catáfora* y *paralelismo*). El rasgo que más se ha neutralizado es el *marcador discursivo* (por decisión del traductor), seguido de cerca por la *interjección* (por decisión del traductor), la *catáfora* (por las normas de la lengua meta) y el *paralelismo* (por las normas de la lengua meta y por decisión del traductor). Mientras que los rasgos *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido* y *estructura estereotipada de conversación* no se han neutralizado en ninguna ocasión. Asimismo, los datos obtenidos en esta investigación confirman que existe una mayor pérdida de rasgos de oralidad en la traducción entre lenguas menos próximas con respecto a la traducción entre lenguas más próximas, tanto si dichas pérdidas o neutralizaciones se deben a las normas de la lengua meta como si son decisión del traductor.

4. El grado de parentesco o proximidad tipológico-cultural entre al par de lenguas involucradas en el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida (preguntas de investigación 5, 6 y 7)

En la traducción de rasgos de oralidad fingida entre lenguas menos próximas el traductor recurre a una variedad de técnicas más amplia, ocho en total, que en el caso de lenguas más próximas, seis (no se recurre a la transposición ni a la amplificación). En cuanto a la variedad de técnicas utilizadas, se observa una mayor recurrencia a la técnica del equivalente acuñado para la traducción de rasgos de oralidad fingida en el caso de lenguas más próximas, puesto que cuentan con mayor número de equivalencias, que en el caso de lenguas menos próximas. En cuanto a la segunda y tercera técnicas más utilizadas (creación discursiva y traducción literal), hemos observado que la traducción literal resulta más adecuada para la traducción de rasgos de oralidad fingida en el caso de lenguas afines, puesto que comparten mayores equivalencias y, por tanto, admiten un TLM muy próximo al TLO sin que resulte demasiado artificial o extraño para el receptor. La creación discursiva, por el contrario, es preferible en casos en los

que la búsqueda de un equivalente en la lengua meta no resulta una tarea fácil, como ocurre entre las lenguas más lejanas, y el traductor debe recurrir a un abanico más amplio de posibles soluciones traductológicas funcionales para ese contexto que, inevitablemente, dan como resultado un TLM menos próximo al TLO que en el caso de la traducción literal.

Una vez revisados los cuatro factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad en textos dramáticos en español, italiano e inglés, queremos hacer una última reflexión sobre el perfil del traductor del texto dramático. En la respuesta a la pregunta de investigación 8, basándonos en los resultados de nuestro estudio, hemos demostrado que el perfil del traductor no es un factor que afecte a la traducción de los rasgos de oralidad, al menos en lo que respecta a los traductores y los TLM de esta investigación.

A pesar de que hay varios perfiles posibles para el traductor de textos dramáticos (formación académica en traducción con distintos grados de experiencia en el montaje y dirección de obras teatrales o profesional del mundo del teatro, sin formación demostrable en traducción), de los resultados de nuestro estudio se desprende que el perfil del traductor no es un elemento determinante o que afecte a la traducción de los rasgos de oralidad fingida de los textos del corpus, por lo que no podemos considerarlo como un factor que tenga un efecto en la traducción de los rasgos de oralidad fingida (cfr. 8.1. *Análisis cualitativo de la reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM: una muestra*). Como ya explicamos en relación con la pregunta de investigación 8, todos los traductores tratados en esta tesis doctoral, con independencia de su perfil profesional, se han decantado por las mismas técnicas de traducción (equivalente acuñado, creación discursiva y traducción literal), excepto Farrell (equivalente acuñado, creación discursiva y compensación), dejando en un segundo plano el resto de técnicas utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad (amplificación, transposición, compensación, modulación, comprensión lingüística y modulación). Asimismo, dos traductores del mismo perfil han mostrado tendencias diferentes: Farrell, con formación en traducción y sin experiencia en el montaje de obras, es el traductor que más rasgos de oralidad ha neutralizado, mientras que Palmarini, que comparte perfil profesional con Farrell, no ha neutralizado ningún rasgo de oralidad en su traducción.

En conclusión, y volviendo al objetivo específico 2, podemos afirmar que hemos observado una serie de tendencias que nos han permitido identificar y definir cuatro

factores específicos que intervienen en la traducción de los rasgos de oralidad fingida en texto dramáticos entre el español, el italiano y el inglés; asimismo, hemos descartado como factor relevante en este sentido el perfil del traductor, lo que también supone un resultado interesante para esta investigación. En consecuencia, consideramos haber alcanzado plenamente el objetivo específico 2 planteado en esta tesis doctoral.

9. CONCLUSIONES

Una vez terminada la investigación, en este último capítulo vamos a recopilar los resultados obtenidos con el fin de valorar la consecución del objetivo general y, en función de ello, poder exponer y analizar las aportaciones logradas así como los problemas que encontramos y las limitaciones del trabajo, a partir de las cuales plantearemos algunas posibles futuras líneas de investigación.

9.1. Síntesis de los resultados y grado de consecución de los objetivos

La presente tesis doctoral se enmarca en los estudios descriptivos de traducción y, como tal, ha consistido en un análisis de un corpus textual aplicando una metodología mixta, cuantitativa y cualitativa. Tras haber completado los estudios de comprensión de los rasgos de oralidad fingida en los TLO y de reexpresión de los mismos en los TLM, correspondientes a las dos etapas principales del proceso de traducción (Romero Frías y Espa, 2005) en este apartado llevamos a cabo una valoración global de la consecución de los dos objetivos específicos y de las respuestas proporcionadas a las ocho preguntas de investigación por las que nos hemos guiado, con el fin de comprobar en qué medida hemos alcanzado el objetivo general de esta tesis doctoral: contribuir al análisis de las especificidades que plantea el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés.

Para facilitar la presentación de los avances logrados en esta investigación, vamos a presentar una serie de conclusiones específicas, numeradas, que se corresponden con las ocho preguntas de investigación, estas últimas destacadas en cursiva antes de la conclusión correspondiente. Siguiendo la problemática que estas preguntas plantean, podremos mostrar la complejidad del tema objeto de estudio, esto es, la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos, y, sobre todo, apreciar las contribuciones que aporta esta tesis doctoral a dicho campo de estudio.

¿Existen diferencias significativas entre una clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos cuando esta se elabora a partir de una revisión bibliográfica y cuando se basa en el análisis de textos dramáticos?

1. Tras completar el estudio de los rasgos de oralidad fingida en los TLO que conforman el corpus, hemos comprobado que **existen numerosas diferencias entre una clasificación de rasgos de oralidad fingida elaborada a partir de una revisión bibliográfica de estudios previos y cuando esta se basa en el análisis empírico de textos auténticos, en nuestro caso textos dramáticos.** En la revisión bibliográfica llevada a cabo en esta investigación no hemos hallado ninguna clasificación completa y sistemática de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos, por lo que tuvimos que basarnos en clasificaciones de otras tipologías y géneros textuales, audiovisual y narrativo principalmente (cfr. *4. Rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*). Entre los estudios revisados únicamente hemos hallado una clasificación completa y sistemática de los rasgos de oralidad fingida aplicable a los textos audiovisuales (Baños-Piñero, 2014). El resto de contribuciones (Vermandere, 2011; Brumme, 2008; Morillas, 2016; Brandimonte, 2012; Cebrián Alberola, 2011; Alsina Ketih; Pujol, 2008; García de Toro, 2004; García Jiménez, 2004; Rodríguez Abella, 2016), con independencia de la tipología o género textual que traten, proporcionan listados de rasgos de oralidad fingida parciales, centrándose en el análisis de algunos rasgos concretos, lo que dificulta abarcar de forma sistemática la complejidad que representa la mimesis de la oralidad fingida. A partir de la revisión de dichos estudios, hemos obtenido un listado de rasgos de oralidad que hemos sometido a unos ajustes posteriores para lograr una clasificación instrumental de rasgos de oralidad fingida formada por rasgo 54 repartidos en 8 niveles (cfr. *5.4.2. Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*, Tabla 15. *Clasificación instrumental de los rasgos de oralidad fingida*) que hemos aplicado para la detección, recopilación y análisis de los rasgos de oralidad fingida presentes en los TLO del corpus (cfr. *Anexos*). Una vez completado los análisis cuantitativo y cualitativo de dichos rasgos, y basándonos en los resultados empíricos alcanzados combinados con la revisión bibliográfica previa, **hemos propuesto una clasificación específica y completa de rasgos de oralidad fingida aplicable a los textos dramáticos** (cfr. *Tabla 47. Propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos*). La clasificación propuesta está formada por un

total de 36 tipos de rasgos de oralidad fingida distribuidos en 8 niveles y proporciona información relevante en cuanto a las propiedades y principales funciones del mismo, el nivel lingüístico al que pertenece, la relevancia que tiene en cada uno de los tres TLO (número de ocurrencias e índice de frecuencia), su relación con el texto dramático y las características del mismo a las que contribuye y, finalmente, posibles diferencias detectadas en el uso de cada rasgo entre las tres lenguas de trabajo (italiano, inglés y español).

¿Qué rasgos de oralidad fingida están más relacionados con la naturaleza del texto dramático y en función de qué factores?

2. Tras el análisis cualitativo de los TLO del corpus, hemos detectado que **no todos los rasgos de oralidad fingida están igualmente relacionados con las características que definen la naturaleza del texto dramático (oralidad, inmediatez, multidimensionalidad, publicidad, teatralidad y representabilidad). Algunos rasgos contribuyen más que otros al mantenimiento de esas características.** En concreto, tras valorar la relación entre las mencionadas características del texto dramático y los rasgos de oralidad de manera individualizada en el análisis cualitativo llevado a cabo en relación con la etapa de comprensión del proceso de traducción (cfr. 7.2. *Análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida extraídos de los TLO*), **hemos podido ordenar los rasgos de oralidad fingida en cinco círculos concéntricos en función de su mayor o menor proximidad a la naturaleza del texto dramático** (cfr. gráfico 10. *Representación de la proximidad y del grado de vinculación de los rasgos de oralidad con el texto dramático*).
 - En el primer círculo, en el que se recogen los rasgos que presentan una relación más estrecha con las características que definen la naturaleza del texto dramático, encontramos los siguientes rasgos: *discurso reproducido o restituído en estilo directo regido, pregunta retórica, marcador discursivo, estructura estereotipada de conversación, interjección, paralelismo y catáfora.*
 - En el segundo círculo se incluyen los rasgos: *enunciado incompleto o suspendido, enunciados breves concatenados, trasgresión del estándar (nivel*

morfológico), enumeración, frase elíptica, pausa o vacilación, contracción, hipérbole, metáfora, orden pragmático o marcado de las palabras, reformulación sintáctica o corrección, comparación, aféresis y apócope, variación diatópica, coloquialismo y unidad fraseológica.

- En el tercer círculo hallamos los rasgos: *deíctico y onomatopeya.*
- En el cuarto círculo se observan los rasgos: *acumulación de signos de puntuación, préstamo, manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales, anáfora y uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional.*
- Finalmente, en el quinto y último círculo, el más lejano a la naturaleza del texto dramático, encontramos los rasgos: *palabra malsonante y término ofensivo, apelativo (vocativo), digresión, trasgresión del estándar (nivel sintáctico) y afijo (sufijo).*

¿Qué rasgos de oralidad fingida son comunes y cuáles no en los textos dramáticos del corpus escritos en italiano, inglés o español?

3. **No todos los rasgos de oralidad fingida son comunes a los textos dramáticos del corpus de esta tesis doctoral escritos en español, italiano e inglés. En el caso de esta investigación, el 75 % de los rasgos de la clasificación instrumental (3 de cada 4) están presentes en los tres TLO y se utilizan como recurso para la mimesis de la oralidad fingida en el texto dramático. Sin embargo, el 25 % restante está presente en uno o dos de los TLO del corpus. En ese 25 % encontramos la siguiente distribución de rasgos:**
- comunes al TLO1/SP y TLO2/IT: *afijo y uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional;*
 - comunes al TLO1/SP y TLO3/EN: *enunciados breves concatenados y trasgresión del estándar (nivel sintáctico);*
 - comunes al TLO2/IT y TLO3/EN: *onomatopeya y variaciones diatópicas;*
 - presente solo en TLO2/IT: *aféresis y apócope;*
 - presentes solo en el TLO3/EN: *contracción y trasgresión del estándar (nivel morfológico).*

¿Varía el uso de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos originales (TLO) en función de la lengua en la que estén escritos (italiano, inglés y español) y teniendo en cuenta la mayor o menor proximidad tipológico-cultural entre las mismas?

4. El análisis cualitativo de los rasgos de oralidad fingida en los TLO nos permite apreciar que **el uso de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos varía en función de la lengua en la que estén escritos (español, italiano e inglés). Al comparar dos lenguas, se observa que el uso de dichos rasgos es más parecido o difiere más en función de la mayor o menor proximidad tipológica y cultural entre las mismas. De este modo, hemos encontrado más similitudes en el uso de los rasgos de oralidad entre los TLO1/Sp y TLO2/IT y más diferencias entre estos dos y el TLO3/EN.**

En el caso de los textos dramáticos escritos en español e italiano, TLO1/SP y TLO2/IT respectivamente, hemos detectado un uso similar de los rasgos *afijos (sufijos)* y *uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional* que no está presente en el TLO3/EN. Del mismo modo, en el TLO3/EN, encontramos el rasgo *contracción*, que no está presente en los otros dos TLO. Si bien es cierto, en el TLO2/IT también hemos detectado un uso del rasgo *orden pragmático o marcado de las palabras* diferente al de los TLO1/SP y TLO3/EN mediante el recurso a las *dislocaciones*. Estas diferencias se deben a las características propias de cada idioma, de ahí que la mayor o menor proximidad entre dos lenguas influya en el tratamiento de los rasgos de oralidad fingida (cfr. 7.3.1.4. *Pregunta de investigación 4*).

¿Qué técnicas de traducción son las más empleadas para la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el italiano, el inglés y el español?

5. **La técnica de traducción (Molina y Hurtado, 2002) más empleada para la traducción de los rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés es el equivalente acuñado** (un 47,93 % de los rasgos analizados en los TLM del corpus han sido traducidos mediante esta técnica). Este hecho se corresponde con lo propuesto por los autores revisados en la revisión de la bibliografía de esta tesis doctoral (García de Toro, 2004; Rodríguez

Abella, 2016; Brandimonte, 2012; Morillas, 2016 y Vleja, 2010) (cfr. 7. *Análisis del corpus: etapa de comprensión*), que propugnan el mantenimiento del rasgo de oralidad en el TLM y su traducción mediante la búsqueda de un equivalente funcional. Aunque el equivalente acuñado es la técnica de traducción más utilizada, con independencia de la combinación lingüística, también hemos detectado el uso de otras técnicas para la traducción de los rasgos de oralidad fingida analizados en esta tesis doctoral, que indicamos a continuación ordenadas de mayor a menor frecuencia: equivalente acuñado (47,93 %), creación discursiva (13,92 %), traducción literal (9,82 %), compensación (3,09 %), transposición (2,06 %), compresión lingüística (1,55 %), modulación (1,03 %), amplificación (0,52 %), además de neutralizaciones por decisión del propio traductor (14,95 %) y por las normas de la lengua meta (5,67 %).

¿Qué repercusiones tienen las técnicas de traducción utilizadas en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés en el tratamiento de los rasgos de oralidad en los textos meta?

6. La selección de una u otra técnica de traducción en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés para el tratamiento de los rasgos de oralidad fingida en los textos meta implica distintas repercusiones. En el caso de las ocho técnicas utilizadas para la traducción de los rasgos de oralidad fingida analizados en esta investigación, siete de ellas mantienen el rasgo de oralidad en el TLM, excepto la compresión lingüística. En estas siete técnicas, encontramos distintos grados en cuanto a la equivalencia entre el rasgo en el TLO y el TLM.

- El equivalente acuñado y la traducción literal son las técnicas que permiten mantener el rasgo de oralidad en el TLM de forma más próxima al TLO.
- La modulación, la transposición y la amplificación mantienen el rasgo de oralidad en el TLM de manera más o menos similar a la del TLO, aunque incluyendo algunas modificaciones.
- La creación discursiva y la compensación son las técnicas que, aunque mantienen el rasgo de oralidad en el TLM, proporcionan una traducción menos próxima al TLO y, en consecuencia, el rasgo de oralidad se manifiesta de forma

diferente o en distinta medida en el TLM, esto es, mediante otros rasgos o mecanismos que evocan el discurso oral.

¿Se producen similitudes o diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente afines (español-italiano) o diferentes (español-inglés, italiano-inglés)?

7. Se producen diferencias en la traducción de los rasgos de la oralidad fingida según se trate de lenguas tipológica y culturalmente afines (español-italiano) o diferentes (español-inglés, italiano-inglés). Al igual que en el estudio de los rasgos de oralidad fingida en la etapa de comprensión del proceso de traducción hemos detectado algunas diferencias en la materialización de los rasgos de oralidad fingida en los TLO de nuestro corpus en función de la lengua en la que estén escritos (cfr. 7.3. *Resultados globales de la etapa de comprensión y discusión*), también en la etapa de reexpresión hemos detectado diferencias en la traducción de los rasgos según la combinación lingüística, esto es, lenguas más próximas (español-italiano) o menos próximas (español-inglés, italiano-inglés). **Hemos observado que se producen mayores neutralizaciones o pérdidas de los rasgos de oralidad fingida en la traducción entre lenguas menos próximas (seis puntos porcentuales más) que entre lenguas más próximas. Además, también hemos observado diferencias en lo referente a las técnicas de traducción más utilizadas.**

- El equivalente acuñado, técnica de traducción más utilizada, se usa con mayor frecuencia para la traducción de rasgos de oralidad fingida entre lenguas más próximas que entre lenguas menos próximas (se observa una diferencia de 13,25 puntos porcentuales).
- La traducción literal resulta ser más adecuada para la traducción de rasgos de oralidad entre lenguas más próximas, ya que admiten equivalencias en la lengua meta más parecidas a los rasgos de oralidad del TLO sin que resulten extrañas o artificiales para el receptor. Al aplicar la traducción literal entre lenguas menos próximas pueden surgir más diferencias entre el TLM y el TLO.
- La creación discursiva es una técnica más empleada para la traducción de rasgos de oralidad fingida cuyos equivalentes no resultan fáciles de identificar en la

lengua meta, situación que suele darse con mayor frecuencia entre pares de lenguas más lejanas, ya que permite al traductor gozar de mayor libertad a la hora de plasmar el rasgo en el TLM.

¿Afecta el perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) a la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos?

8. **El perfil del traductor (formación académica en traducción o profesional del mundo del teatro) no es un factor que afecte a la traducción de la oralidad fingida en textos dramáticos.** Como ya hemos explicado en relación con la pregunta de investigación ocho (cfr. 8.2.1.4. *Pregunta de investigación 8*), el perfil del traductor no es un factor determinante o que afecte a la traducción de los rasgos de oralidad, al menos en lo que a esta tesis doctoral respecta. En esta investigación hemos contado con tres perfiles diferentes: formación en traducción sin experiencia en el montaje o dirección de obras teatrales, formación en traducción con cierta experiencia en el montaje o dirección de obras teatrales y profesionales del mundo del teatro sin formación demostrable en traducción. Los resultados del estudio no sugieren que haya una relación directa entre el índice de neutralizaciones y el perfil del traductor. Asimismo, **los traductores emplean las mismas técnicas para la traducción de los rasgos de oralidad fingida con independencia su perfil profesional**, excepto en el caso de Farrell que difiere ligeramente del resto de traductores.

Resumiendo, las primeras cuatro conclusiones que acabamos de exponer derivan del estudio de los rasgos de oralidad fingida en los TLO, lo que se corresponde con la etapa de comprensión del proceso de traducción. Como resultado de esta fase de la tesis, hemos elaborado una propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos (cfr. tabla 47. *Propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos*). Con esta propuesta de rasgos de oralidad se logra el objetivo específico 1 de esta tesis doctoral: identificar y describir, de forma sistemática y razonada, la tipología de rasgos de oralidad fingida empleada en textos dramáticos escritos en italiano, inglés y español (cfr. 5. *Diseño del estudio y metodología*).

Las cuatro últimas conclusiones se corresponden con el estudio de la etapa de reexpresión de los rasgos de oralidad fingida en los TLM, con el que se completan las

dos etapas del proceso de traducción, es decir, comprensión y reexpresión. Tras completar este estudio, recopilamos una serie de tendencias observadas en los TLM del corpus, las cuales nos han permitido establecer una serie de factores (cfr. tabla 67 y tabla 68) que afectan a la traducción de la oralidad fingida en los textos dramáticos del corpus de esta tesis entre el español, el inglés y el italiano. Estos factores son: el peso relativo de los rasgos de oralidad fingida en la oralidad del texto dramático, las técnicas de traducción aplicables a los rasgos de oralidad fingida, las neutralizaciones que pueden sufrir los rasgos de oralidad fingida (por decisión del traductor o por normas lingüísticas de la lengua meta) y el grado de parentesco o proximidad tipológico-cultural entre el par de lenguas involucradas en el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida. De esta forma, se ha logrado el objetivo específico 2: identificar y describir una serie de factores específicos que afectan a la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés.

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos en relación con cada uno de los objetivos específicos, podemos afirmar que hemos alcanzado el objetivo general de esta tesis doctoral: contribuir al estudio de las especificidades que plantea el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés. En el siguiente apartado justificaremos de forma detallada la consecución de este objetivo y todo lo que esto implica.

9.2. Valoración de los resultados: aportaciones, aplicabilidad y limitaciones

Con la consecución de los dos objetivos específicos y, en consecuencia, del objetivo general de esta investigación, hemos logrado recabar información novedosa y útil para el tratamiento de la oralidad fingida en el campo de la traducción. Los progresos alcanzados permiten un conocimiento más profundo de los rasgos de oralidad fingida. En concreto:

- con **la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos** (cfr. tabla 47), prevista en el objetivo específico 1, nos aproximamos al entendimiento de los mecanismos que participan en la mimesis de la oralidad fingida en esos textos. Esta clasificación supone un importante avance en este ámbito de estudio, puesto que no contamos con clasificaciones

específicas de los rasgos de oralidad fingida para textos dramáticos, de manera que con nuestra propuesta contribuimos a cubrir una importante carencia. Además de incluir un listado amplio y detallado, la clasificación proporciona una breve definición de cada rasgo de oralidad, especifica si el rasgo en cuestión es propio de un TLO producido en una lengua concreta (español, italiano e inglés), incluye el índice de frecuencia y el número de ocurrencias en cada uno de los TLO del corpus de esta investigación, las características del texto dramático a las que contribuye dicho rasgo y, por último, el nivel lingüístico al que pertenece. Asimismo, recordamos que se trata de una clasificación basada en los estudios revisados en la revisión de la bibliografía pero, a la vez, contrastada en textos dramáticos auténticos.

- con **las tablas de las tendencias de traducción observadas y los factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés** (cfr. tabla 67 y tabla 68), correspondientes al objetivo específico 2, hemos determinado y descrito unos factores específicos que el traductor debe tener en consideración al enfrentarse a la traducción de los rasgos de oralidad presentes en textos dramáticos. Esto supone una importante y novedosa aportación a este ámbito de estudios, ya que los factores expuestos se basan, además de en los estudios examinados en la revisión de la bibliografía, en la sistematización de los resultados obtenidos de los análisis cuantitativos y cualitativos a los que se han sometido los rasgos de oralidad extraídos del corpus textual.

Teniendo esto en cuenta, consideramos que la información recogida en las tablas mencionadas supone una valiosa contribución al estudio de las especificidades que plantea el proceso de traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés, cumpliéndose el objetivo general de esta tesis doctoral.

De acuerdo con las aportaciones expuestas, encontramos distintos perfiles que pueden beneficiarse de los resultados obtenidos en la presente investigación.

- **Investigador.** Los resultados de esta tesis representan una aportación interesante para todos aquellos que investiguen en el ámbito en el que se enmarca nuestro trabajo: la oralidad fingida en los textos dramáticos y su traducción. Como ya

hemos explicado previamente, existe una carencia de estudios previos que traten la oralidad fingida en la traducción en textos dramáticos. Hemos encontrado numerosas aportaciones centradas en el tratamiento de los rasgos de oralidad fingida en traducción, pero no en textos dramáticos. La mayoría de estos trabajos optan por otras tipologías textuales, tales como audiovisuales, narrativos etc. (cfr. 4. *Los rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en traducción*). La investigación que hemos desarrollado en esta tesis supone una continuación de esos estudios previos que puede servir de punto de partida para futuras investigaciones en el ámbito de los rasgos de oralidad en textos dramáticos.

- **Traductor profesional.** Los traductores de textos dramáticos, aunque también de otras tipologías o géneros que presentan rasgos de oralidad fingida, pueden recurrir a las aportaciones de esta investigación para afrontar de forma más sistemática y fundamentada su traducción, es decir, a la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos (cfr. tabla 47) y las tablas de las tendencias de traducción observadas y los factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés (cfr. tabla 67 y tabla 68).
- **Profesional del mundo del teatro.** Como hemos comprobado en esta investigación, no son siempre los traductores los encargados de la traducción de los textos dramáticos. Teniendo esto en cuenta, creemos que los resultados alcanzados con esta tesis doctoral pueden resultar de utilidad también para los profesionales del mundo del teatro que asuman la tarea de traducir textos dramáticos. Por tanto, al igual que el traductor profesional, el profesional del mundo del teatro que se enfrenta a la traducción de textos dramáticos puede beneficiarse de la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos (cfr. tabla 47) y las tablas de las tendencias de traducción observadas y los factores que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida en los textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés (cfr. tabla 67 y tabla 68) a la hora de tomar decisiones en relación con el tratamiento de esos recursos.
- **Estudiante de traducción.** Como ya hemos mencionado en innumerables ocasiones en esta investigación, existen diversas tipologías y géneros textuales que presentan rasgos de oralidad fingida. Teniendo esto en cuenta, creemos que

los resultados expuestos en esta tesis pueden resultar de gran utilidad para guiar la formación de estudiantes de traducción en el campo de la oralidad fingida durante sus estudios de grado o máster, ya que resulta bastante probable que los futuros traductores deban enfrentarse a este fenómeno tanto durante su etapa formativa como en el posterior desarrollo de su carrera profesional.

A pesar de los avances aportados y de la aplicabilidad de los resultados de esta tesis doctoral, somos conscientes de las limitaciones que presenta, muchas de las cuales derivan del propio objeto de estudio, como vamos a explicar a continuación.

- **Tamaño del corpus.** Esta investigación se ve condicionada principalmente por el tamaño del corpus analizado, esto es, tres TLO, cada uno de los cuales traducido a dos lenguas, dando lugar a seis TLM, dos en cada una de las tres lenguas estudiadas, lo que supone un total de nueve obras, entre originales y traducciones. Por otro lado, los tipos de rasgos de oralidad analizado han sido 36 en total. En la extracción de datos realizada en los tres TLO —la cual, como detallamos más adelante, se ha llevado a cabo de forma manual— se han obtenido un total de 12119 ocurrencias detectadas (3691 en el TLO1/Sp, 5100 en el TLO2/IT y 3328 en el TLO3/EN). Por tanto, aunque el corpus es limitado en cuanto a número de obras, los listados de rasgos de oralidad fingida obtenidos, así como la casuística de ocurrencias tratadas y el tipo de análisis llevado a cabo (cuantitativo y cualitativo), son extensos, lo que permite fundamentar esta investigación, tal y como se ha planteado en el diseño del estudio. Sin embargo, somos conscientes de que, a pesar del extenso número de datos manejado, los resultados obtenidos aquí son exclusivamente ciertos para este corpus, puesto que no es lo suficientemente amplio como para hacer afirmaciones generalizables a la traducción de todo tipo de rasgos de oralidad fingida en todos los textos dramáticos escritos en las lenguas tratadas en esta tesis doctoral. Aún así, consideramos que supone una muestra más que considerable que nos permite contribuir al estudio de la traducción de la oralidad fingida y, en concreto, detectar una serie de tendencias y, a partir de estas, de factores que afectan a la traducción de rasgos de oralidad en textos dramáticos entre el español, el italiano y el inglés.

- **Extracción manual de los rasgos de oralidad fingida.** Debido a la dificultad que supone la delimitación del propio concepto de oralidad fingida y su plasmación en el texto escrito, no hemos hallado herramientas informáticas capaces de detectar el amplio abanico de rasgos de oralidad fingida analizados, por lo que en esta investigación se ha llevado a cabo la extracción de rasgos de oralidad manualmente mediante la revisión de cada uno de los TLO. Por tanto, y teniendo en cuenta el gran volumen de datos recopilados, la extracción manual supone un factor limitante que ha condicionado el tamaño del corpus. Aunque, al mismo tiempo, representa una necesidad dictada por el objeto de estudio.
- **Análisis parcial de la traducción de los rasgos de oralidad fingida.** En el gráfico de círculos concéntricos (cfr. gráfico 10), en el que se representan los rasgos de oralidad ordenados en función de su mayor o menor proximidad a la naturaleza del texto dramático, contamos con un número más amplio de tipos de rasgos de oralidad fingida (36 en total). Sin embargo, en esta investigación nos hemos centrado en el análisis del proceso de traducción de los rasgos de oralidad del primer círculo, en el que se recogen 7 rasgos, puesto que sus características son las más próximas a la naturaleza del texto dramático, de manera que se estudio resulta especialmente pertinente para llegar a resultados representativos del conjunto de rasgos de oralidad de los textos dramáticos. El número limitado de rasgos examinados se debe, en gran medida, al tipo de análisis tan detallado que hemos llevado a cabo (cualitativo y cuantitativo), que no podría haberse realizado con muchos rasgos debido a las limitaciones de tiempo para esta tesis y al gran número de datos que, en general, manejamos en ella. Recordamos, al respecto, que se han analizado 65 casos o materialización de los 7 rasgos seleccionados.
- **Alcance de la revisión bibliográfica.** La revisión bibliográfica llevada a cabo para determinar el estado de la cuestión en relación con el estudio de la traducción de los rasgos de oralidad es extensa y en ella se ha procurado revisar contribuciones que trataran este tema en distintos tipos y géneros textuales, puesto que, como se ha comentado, los trabajos referidos específicamente a los textos dramáticos son muy escasos. No obstante, somos conscientes de que esta revisión es forzosamente parcial puesto que el tema objeto de estudio, esto es, la oralidad fingida en general, por un lado, abarca tanto cuestiones traductológicas

como lingüísticas, de manera que la bibliografía correspondiente es extramadamente amplia; por otro lado, al trabajar con tres idiomas distintos, hubiera sido interesante llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas las contribuciones referidas a la oralidad fingida y a su traducción en todas las lenguas. Por restricciones temporales, hemos optado por centrarnos principalmente, aunque no exclusivamente, en la revisión de la bibliografía en español, por ser uno de los idiomas en los que más se ha tratado esta cuestión, además de ser la lengua de esta tesis doctoral.

9.3. Futuras líneas de investigación

Para terminar, queremos mencionar varias vías para continuar y ampliar la investigación iniciada aquí. En este sentido, debemos recordar que para obtener unos resultados más amplios y significativos es necesario plantear nuevos estudios que traten de afrontar las limitaciones de la presente tesis doctoral. Por tanto, las futuras líneas de investigación que vamos a presentar a continuación están directamente relacionadas con las limitaciones expuestas en el apartado anterior.

- Con respecto a la primera limitación, referida al **tamaño del corpus**, sería sin duda interesante **aplicar el estudio de la traducción de rasgos de oralidad aquí llevado a cabo a otros textos dramáticos, para ampliar los resultados y comprobar su correspondencia con los que se han obtenido del corpus de esta investigación**. En esta tesis hemos detectado una serie de tendencias, a partir de las cuales hemos extraído algunos factores específicos que afectan a la traducción de los rasgos de oralidad fingida. La aplicación de este estudio a más textos dramáticos permitiría obtener una muestra de resultados lo suficientemente amplia para poder llegar a formular conclusiones referidas a los textos dramáticos en su conjunto, hasta plantear la posibilidad de llegar a detectar «normas» de traducción (Toury, 1999).
- Del mismo modo, también sería interesante investigar con el fin de **aplicar la propuesta de clasificación de rasgos de oralidad fingida en textos dramáticos a otras tipologías textuales que presenten rasgos de oralidad (novelas, cómics, canciones, audiovisuales, etc.)**. Aunque en esta tesis doctoral

nos centramos en el texto dramático, tomados como máximo exponente de oralidad fingida en un texto escrito, resultaría de notable interés y utilidad estudiar la posibilidad de aplicar esta propuesta de clasificación de rasgos a otras tipologías textuales que presenten rasgos de oralidad fingida. Esto nos permitiría observar similitudes y diferencias en la mimesis de la oralidad fingida entre tipologías o géneros que comparten esta característica textual. Asimismo, este estudio podría llevarse a cabo en los tres idiomas aquí analizados, con el fin de ver si en otros tipos de textos se observan las mismas diferencias que hemos detectado aquí en relación con los textos dramáticos o, al contrario, emergen otros aspectos relevantes.

- Asimismo, también podríamos **ampliar la presente investigación comparando la traducción de rasgos de oralidad fingida en textos de diferente naturaleza**. Del mismo modo que en la anterior línea de investigación hemos propuesto aplicar la clasificación de rasgos de oralidad fingida a otras tipologías o géneros textuales que presenten rasgos de oralidad, también es posible hacer esta misma comparativa en cuanto a la traducción de dichos rasgos en diversas tipologías o géneros textuales, con el fin de observar similitudes o diferencias en lo referente a los factores que afectan a la traducción de los rasgos y las tendencias seguidas. También en este caso, sería interesante tratar distintas combinaciones lingüísticas, para ver si y cómo la mayor o menor proximidad tipológico-cultural afecta a la traducción de otros tipos de textos.
- En relación con la tercera limitación mencionada, **análisis parcial de la traducción de los rasgos de oralidad fingida**, podríamos continuar esta investigación **ampliando el estudio de reexpresión de los rasgos de oralidad fingida a rasgos de otros niveles menos próximos a la naturaleza del texto dramático**. Como ya se ha mencionado, en esta investigación nos hemos ceñido a los rasgos del nivel más próximo al texto dramático; no obstante, sería muy interesante ampliar el estudio a rasgos de otros niveles menos próximos con el fin de comprobar si se mantienen las mismas tendencias en cuanto a su traducción o, en cambio, se observan otros procedimientos.
- Finalmente, en cuanto a la cuarta y última limitación expuesta, **revisión bibliográfica más amplia**, esta tesis se centra en el estudio de la traducción de los rasgos de oralidad fingida en una tipología y lenguas específicas y, por tanto,

dirige su interés a la revisión de estudios centrados en este campo. No obstante, en el futuro podríamos **ampliar el estudio de los rasgos de oralidad abarcando tanto cuestiones traductológicas como lingüísticas**, lo que supondría un importante aumento en el volumen de investigaciones relacionadas con el nuevo campo de estudio y, en consecuencia, un mayor conocimiento sobre el tema objeto de estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¡Ay, Carmela! (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Ay,_Carmela! [2016, 30 de enero].

‘El cerco de Leningrado’ llega al Teatro Guimerá (2008, 22 de enero). *El Diario*. Recuperado de http://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/cerco-Leningrado-llega-Teatro-Guimera_0_182682156.html [2016, 29 de enero].

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual matters.

Abascal, M. D. (2004). *La teoría de la oralidad* (Tesis doctoral, Universidad de Alicante). Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante.

Abel, L. (1969). *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang.

Accademia della Crusca (s.a.). Recuperado de <https://accademiadellacrusca.it/it/> [2020, 13 de julio].

Agost, R., y Chaume, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales* (7). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Aja Sánchez, J. L. (2017). Oralidad narrada y proceso traslativo. El monólogo de Célestine en tres versiones españolas de "Le Journal d'une femme de chambre", de Octave Mirbeau. *Asociación Española de Lingüística Aplicada*, (3), 205-214.

Akrobou, E. (2007). De la traducción de la oralidad y de la cultura a través de la escritura narrativa de Ahmadou Kourouma. *Culturas Populares*, (4), 1-11.

Alessandra Serra (s.a.). Due mila libri. Recuperado de <http://www.duemilalibri.it/index.php/en/edizioni-precedenti/edizione-2011/autori-2011/49-alessandra-serra> [2016, 3 de abril].

Alinea Editrice (s.a.). Recuperado de <http://altrilineaedizioni.it/catalogo-alinea-editrice/> [2016, 13 de diciembre].

Alsina Keith, V. (2010). *La oralidad perdida en las traducciones de El Satiricón de Petronio*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Colecció: Document de Recerca del Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge. Recuperado de

<https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20020/ATT00034.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [2020, 13 de julio].

Altmann, M. (2001). Tres tristes tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera. En R. Eberenz, *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna* (pp. 211-228). Madrid: Verbum.

Alvarado Ortega, M. B. (2010). *Las fórmulas rutinarias como unidades fraseológicas*. Frankfurt: Peter Lang.

Andrès, B. (1977). Problèmes de sémiologie théâtrale, de Patrice Pavis. *Voix et Images*, 2 (3), 439-440.

Ángel Valdés, P. (2017). *La traducción de idiolectos en El guardián en el centeno. Traducir la oralidad fingida* (Trabajo de fin de grado, Universidad Pontificia de Comillas). Repositorio Institucional de la Universidad Pontificia de Comillas.

Antos, G. (1982). *Grundlagen einer Theorie des Formulierens*. Tubinga: Niemeyer.

Aquí no paga nadie (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Aqu%C3%AD_no_paga_nadie [2016, 13 de febrero].

Arana Grajales, T. (2007). El concepto de teatralidad. *Artes, La Revista*, 7(13), 79-89.

Araújo, A., Leandro, M. C. y Barbosa, T. (2007) As dificuldades de traduzir para o teatro: o prólogo das Eumênides de Esquilo. *Cadernos de Tradução*, 2(20), 101-124.

Ariza, M. (2004). Lo oral en lo escrito: el Arcipreste de Talavera. En R. Almela Pérez et al. (coords.), *Homenaje al profesor Estanislao Ramón Trives* (pp. 103-122). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Avendaño, C. S. (2006). La forma del grupo nominal en español hablado: un caso de gramática del discurso frente a gramática de la palabra. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 261-289.

Ávila Figueroa, A. (2006). Oralidad y escritura en Trilce. *Literatura, memoria e imaginación en América Latina: algunos derroteros de su representación a través de la oralidad y la escritura*, (2), 293-312.

Aznar, M. (2013). Leer teatro. *Las puertas del Drama*, (41). Recuperado de <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-41/el-teatro-tambien-se-lee-leer-teatro/> [2020, 13 de julio].

Bani, S. (2016). La deixis personal en la interpretación simultánea del español al italiano. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, (3), 323-338.

Bañón Hernández, A. M. (1993). *El vocativo en español. Propuesta para su análisis lingüístico*. Barcelona: Octaedro.

Baños-Piñero, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje* (Tesis doctoral, Universidad de Granada). Repositorio Institucional de la Universidad de Granada.

Baños-Piñero, R. (2014). Orality markers in Spanish native and dubbed sitcoms: Pretended spontaneity and prefabricated orality. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 59(2), 406-435.

Baños-Piñero, R. y Chaume Varela, F. (2009). Prefabricated orality: a challenge in audiovisual translation. En M. Giorgio Marrano, G. Nadini y C. Rundle (eds.). *The translation of Dialects in Multimedia. Special Issue of Intralinea*. Recuperado de http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality [2020, 13 de julio].

Barra Jover, M. (2002). Oralidad y legitimación gramatical. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (2), 55-66.

Barthes, R. (1954). Le théâtre de Baudelaire. En R. Barthes, *Essais critiques* (pp.41-47). Paris: Seuil.

Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: the case against performability. *Languages and Cultures in Translation Theories*, 4(1), 99-111.

Bazzanella, C. (1994) *Le facce del parlare*. Florencia: La Nuova Italia.

Becerra Valderrama, M. I. & Igoa González, J. M. (2013). La intención irónica en las hipérbolos y las preguntas retóricas en español. *Forma y función*, 26(2), 99-124.

Ben Brantley, Chief Theatre Critic (s.a.). *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/ref/theater/BRANTLEY-BIO.html> [2016, 12 de marzo].

Berenguer Castellary, A. (1992). El teatro y la comunicación teatral. *Revista de estudios culturales*, (1), 155-179.

Berruto, G. (1986). Le dislocazioni a destra in italiano. *Tema-Rema in italiano*, 55-70.

Bezahlt wird nicht! (s.a.). Recuperado de https://de.wikipedia.org/wiki/Bezahlt_wird_nicht! [2016, 13 de febrero].

Biber, D., Conrad, S. & Leech, G. (2002). *Longman student grammar of spoken and written English*. Harlow: Longman.

Billington, M. (s.a.). *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/profile/michaelbillington> [2017, 28 de febrero].

Billington, M. (2015, 23 de noviembre). The Homecoming review- starling insights illuminate Pinter's domestic warfare classic. *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/stage/2015/nov/23/the-homecoming-review-trafalgar-studios-harold-pinter-jamie-lloyd> [2020, 13 de julio].

Biografía Dario Fo (s.a.). Archivio Franca Rame Dario Fo. Recuperado de <http://www.archivio.francarame.it/bioDario.aspx> [2016, 13 de febrero].

Blanco, B. (2014). *Italiano hablado-italiano cantado: análisis de las marcas de la oralidad en algunas canciones italianas actuales* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Córdoba). Repositorio de la Universidad Nacional de Córdoba.

Blanco, C. M. (2012). Las comparaciones fijas en alemán y español: algunos apuntes contrastivos en torno a la imagen. *Linred: Lingüística en la Red*, (10), 1-32.

Blanco, M. S. (2015). La ficción de la oralidad en textos narrativos argentinos. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy*, (47), 65-73.

Blanco, S. y Marull, G. (2008). *Escenas de penitencias y autopsias*. Córdoba: Ediciones el Apuntador.

Bleortu, C. & García Rodríguez, A. (2016). Lexical and morphological identity of the romanian language in the context of european multilingualism: consonance and dissonance. *Onomázein-Revista semestral de lingüística, filología y traducción*, (34), 8-10.

Bonsignori, V. (2014). *English Tags: A Close-up on Film Language, Dubbing and Conversation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Boyd, M. (2014, 17 de enero). El problema de la “interpretabilidad” en la traducción del teatro. *Diálogos*. Recuperado de <http://dialogos.ca/2014/01/el-problema-de-la-interpretabilidad-en-la-traduccion-del-teatro/?lang=es> [2020, 13 de julio].

Braga Riera, J. (2007). The non-verbal in drama translation: Spanish classical theatre in English. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 15, 119-137.

Braga Riera, J. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de traducción*, 1, 59-72.

Brandimonte, G. (2011). Breve estudio contrastivo sobre los vocativos en el español y el italiano actual. En J. de Santiago Guervós, H. Bongaerts, J. J. Sánchez Iglesias y M. Seseña Gómez (coords.), *Del texto a la lengua: La aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE* (pp. 249-262). España: Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera.

Brandimonte, G. (2012). Traduciendo los diálogos: breve estudio contrastivo español/italiano sobre la traducción de las marcas de oralidad. *Caleidoscopio de traducción literaria*, 63-78.

Brantley, B. (2006, 31 de octubre). Richard Gilman, Theater Critic, Dies at 83. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2006/10/31/theater/31gilman.html> [2020, 13 de julio].

Brantley, B. (2007, 17 de diciembre). You Can Go Home Again, but You’ll Pay the Consequences. *The New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2007/12/17/theater/reviews/17home.html?_r=0 [2020, 13 de julio].

British Theatre Guide (s.a.). Recuperado de <http://www.britishtheatreguide.info/users/12> [2016, 5 de marzo].

Briz Gómez, A. (1998). *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatlingüística*. Barcelona: Ariel.

Briz, A. (2003). Las cartas familiares. Muestras de lo coloquial escrito. *Cuadernos de Filología*, 469-482.

Briz, A. (2008). *Diccionario de partículas discursivas del español*. Recuperado de <http://www.dpde.es> [2020, 13 de julio].

Brown, P. & Levinson, S. C. (1978). Universals in language usage: Politeness phenomena. En E. N. Goody (ed.), *Questions and politeness: Strategies in social interaction* (pp. 56-311). Cambridge: Cambridge University Press.

Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. Berlín: De Gruyter.

Brumme, J. (ed.). (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid: Iberoamericana.

Brumme, J. y Andújar, G. (eds.). (2010). *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Berlín: Frank & Timme.

Bucio García, J. (2017). "Hablar por escrito" Nuevas habilidades de comunicación en la digitalidad. *Revista Digital Universitaria*, 18(3). Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.18/num3/art25/> [2020, 13 de julio].

Bustos Tovar, J. J. (2001). De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional. *Criticón*, 81(82), 191-206.

Cachpole, K. (2010). *Low Pay? Don't Pay!* British Theatre Guide. Recuperado de <http://www.britishtheatreguide.info/reviews/lowpay-rev> [2020, 13 de julio].

Cadera, S. M. (2008). La oralidad fingida en *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante y su traducción al alemán e inglés. *Grenzgänge. Beiträge Zu Einer Modernen Romanistik*, 30, 57-87.

Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Calvo Rigual, C. y Spinolo, N. (2016). Traducir e interpretar la oralidad. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, (3), 9-32.

Cambridge Dictionary (s.a.). Recuperado de <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/> [2016, 28 de noviembre].

Cameron, D., McAlinden, F. & O'Leary, K. (1988). Lakoff in context: The social and linguistic functions of tag questions. *Women in their speech communities*, 74-93.

Can't Pay! Won't Pay! (s.a.). Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Can%27t_Pay%3F_Won%27t_Pay! [2016, 13 de febrero].

Cantero, S. y Braga, J. (2011). Del libro a las tablas: traducir para la escena. En D. M. Sáez Rivera, J. Braga Riera, M. Guierao Ochoa, B. Soto Aranda. M. Abuín González y N. Marto (eds.), *Últimas tendencias en traducción e interpretación* (pp. 157-177). Madrid: Iberoamericana-Vervuet.

Cañuelo Sarrión, S. (2008). *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Tesis Doctorals en Xarxa.

Caos editorial Euro Theatro (s.a.). Recuperado de <http://www.caoseditorial.com/eurotheatro/es/actos/2004Roma.html> [2016, 12 de diciembre].

Caprara, G. y Sisti, A. (2011). Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtulado en Gomorra). *AdVersus*, 21, 150-169.

Caravedo, R. (1996). La escritura de la oralidad. *Lexis*, 20(1-2), 221-235.

Carla Matteini (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Carla_Matteini [2016, 5 de marzo].

Carlson, M. (1993). *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. New York: Cornell University Press.

Carreras i Goicoechea, M., Flores Acuña, E. y Provezza, M. (2008). *La traducción de cómics: Corto maltés, Lupo Alberto y Dylan Dog en español*. Roma: Aracne.

Castellón Alcalá, H. (2008). Los monólogos. Algunas notas para su análisis. En *El valor de la diversidad (meta) lingüística: Actas del VIII congreso de Lingüística General* (pp. 25). Madrid.

Catálogo del servicio bibliotecario nazionale (s.a.) Recuperado de <http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib> [2016, 12 de diciembre].

Cebrián Alberola, H. (2011). La traducción de la oralidad en los textos dramáticos El caso de *Cat on a Hot Tin Roof*. *Fòrum de recerca*, (16), 605-614.

Chaume, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En Chaume, F. y Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, (7), pp. 77-90. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Cierlica, P. (2016). *Rasgos significativos de la oralidad en la narrativa breve hispanoamericana: Juan Rulfo* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Repositorio de la producción académica en abierto de la UCM.

Cinca, D. (2005). *Oralitat, narrativa i traducció. Reflexions a l'entorn de Les mil i una nits*. Vic: Eumo editorial.

Collins Dictionary (s.a.) Recuperado de <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles> [2016, 28 de noviembre].

Conejero, M. A. (1993). Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones* (pp. 161-185). Zaragoza: Libros Pórtico.

Cornago Bernal, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor.

Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

Cortina, A. (2009, 23 de abril). El Círculo homenajea a Harold Pinter, el guionista. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/23/cultura/1240494386.html> [2020, 13 de julio].

Coseriu, E. (1962). *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.

Coseriu, E. (1981). *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.

Currás-Móstoles, R. y Candel-Mora, M. (2011). La traducción de la especificidad del texto teatral: la simbología en *A Man For All Seasons*. *Entreculturas*, (3), 37-58.

Da Silva Almeida Araújo, S. L. (2016). *Humor y oralidad en Manolito Gafotas* (Trabajo fin de grado, Universidade Estadual Da Paraíba). Repositório Institucional Universidade Estadual Da Paraíba.

Dan Weissman (s.a.). Recuperado de <http://danweissmann.com/> [2016, 20 de febrero].

Dario Fo (s.a.). Recuperado de <http://www.dariofo.it/> [2016, 13 de febrero].

Dario Fo (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo [2016, 13 de febrero].

De Marinis, M. (1978). Lo spettacolo come testo. *I Versus*, 19, 20.

De Marinis, M. (ed.). (1978). *Teatro e semiótica*. Milán: Bompiani.

Delay, F. (1982). Le traducteur de verre. *Théâtre/Public* 44, 25-29.

Di Pasquale, D. y Carvalho, M. (2012). Introdução. Os estudos de tradução teatral como disciplina. En D. Di Pasquale y M. de Carvalho (coords.) *Depois do labirinto. Teatro e tradução* (pp. 9-55). Lisboa: Nova Vega.

Dolç, M., Santamaría, L. (1998). La traducció de l'oralitat en el doblatge. *Quaderns de Traducció*, 2, 97-105.

Domènech Bagaria, O. y Estopà Bagot R. (2009). Los neologismos en textos orales. *Revista de Investigación Lingüística*, 12, 39-64.

Domínguez Mujica, C. (2004). O sea y los marcadores de reformulación en el español hablado en Mérida. *Upel*, 1-9.

D'Ors, I. (2001). Dicho, no dicho y entredicho. En R. Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, (pp. 171-188). Madrid: Verbum.

Dotras, A. (1998). *La novela Española de metaficción*. Madrid: Júcar.

Drábek, P. (2007). Translating Shakespeare for the Theatre: a theoretical approach base on the examples of Czech translations. En *ESRA 2009. The 8th International Conference devoted to Shakespeare* (pp. 1-13). Pisa.

Dramaturgias catalanas de hoy (2005). *Cultura Teatro*. Recuperado de http://www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/revista/04/rc_cultura_04.pdf [2016, 3 de diciembre].

Ducrot, O. (1980). Analyse de textes et linguistique de l'énonciation. En O. Ducrot et al., *Les mots du discours* (pp. 7-56). París: Minuit.

Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Dumitrescu, D. (1984). Estructura y función de las preguntas retóricas repetitivas en español. En *Actas Irvine-92: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 139-147). España: Asociación Internacional de Hispanistas.

Eco, U. (1976). *A theory of Semiotics*. Londres: Macmillan.

Eco, U. (1977). Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review*, (21), 107-17.

Edeso Natalías, V. (2005). Usos discursivos del vocativo en español. *Español actual*, (84), 123-142.

Editorial fundamentos (s.a.). Recuperado de <http://www.editorialfundamentos.es/> [2016, 29 de enero].

Editorial Hiru. Recuperado de <http://www.hiru-ed.com/> [2016, 5 de marzo].

Eguren, L. (1999). Pronombres y adverbios demostrativos. En I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 1275-1316). Madrid: Espasa-Calpe.

El cerco de Leningrado (s.a.). Federación de Asociaciones de Teatro del Principado de Asturias. Recuperado de http://www.feteas.org/socios_cartelera_ficha.php?idObra=56 [2016, 29 de enero].

El cerco de Leningrado (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/El_cerco_de_Leningrado [2016, 29 de enero].

Elam, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Londres y Nueva York: Routledge.

Elvira, J. (2002). La catáfora paratáctica: ¿Residuos de oralidad en la lengua antigua? *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (2), 67-78.

Enciclopèdia.cat (s.a.). Societat Anònima Editora Aymà. Recuperado de <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0006357.xml> [2016, 21 de marzo].

Enguix Tercerp, M. (2008). La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccarelli, *Trans*, (12), 279-290.

Escobar, L. (1970, 25 de enero). Antecrítica de «El regreso». *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/01/25/069.html> [2020, 13 de julio].

Escobar, M. B. y Rodríguez, M. J. (2012). El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemáticas. *Síntesis*, (3), 1-22.

Escudero Martínez, C. (1994). *Didáctica de la literatura*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia.

Espasa, E. (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.

Espasa, E. (2001): La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves. En F. Chaume y R. Agost, *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 57-64). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Espasa, E. (2009). Repensar la representabilidad. *TRANS: Revista de traductología*, (13), 95-106.

Ezpeleta Piorno, P. (2007). *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.

Ezpeleta Piorno, P. (2009). Introducción: De la traducción teatral. *Trans: Revista de traductología*, (13), 12-17.

Fallece en Madrid el periodista y escritor Lorenzo López Sancho (2001, 11 de marzo). *ABC*. Recuperado de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-03-2001/abc/Comunicacion/fallece-en-madrid-el-periodista-y-escriptor-lorenzo-lopez-sancho_17501.html [2016, 29 de enero].

Farrell, J. (2001). *Dario Fo and Franca Rame: harlequins of the revolution*. Londres: Methuen.

Faut pas payer! (s.a.). Recuperado de https://fr.wikipedia.org/wiki/Faut_pas_payer_! [2016, 13 de febrero].

Fernandes, A. B. (2010). Between Words and Silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms. *Scientia Traductionis*, (7), 119-133.

Fernández Bernárdez, C. (2000). Quiero decir como marcador reformulación. *Rilce: Revista de filología hispánica*, 16(2), 263-288.

Fernández Rodríguez, A. (1992). El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral. En F. Lafarga, y R. D. Gassin, (eds.), *Teatro y traducción* (pp. 37-46). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Fernández Soriano, O. (1993). Sobre el orden de palabras en español. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 113-152.

Ferrández, A., Palomar, M. y Moreno, L. (1997). El problema del núcleo del sintagma nominal: ¿elipsis o anáfora? *Procesamiento del lenguaje natural*, (20), 13-26.

Figueras, C. (2014). Pragmática de la puntuación y nuevas tecnologías. *Normas. Revista de estudios lingüísticos hispánicos*, (4), 135-160.

Financial Times (s.a.), Recuperado de <http://www.ft.com/home/uk> [2016, 20 de febrero].

Fo, D. (2008). *Sotto paga! Non si paga!* Turín: Einaudi.

Fo, D. (2010). *Low Pay? Don't Pay!* Londres: Methuen Drama.

Fo, D. (2011). *¡Aquí no paga nadie!* Guipúzcoa: Editorial Hiru.

Fuentes, C. (1996). *La sintaxis de los relacionantes supraoracionales. Cuadernos de Lengua Española*. Madrid: Arcos.

Fuster Márquez, M. (2004). Ubicación del elemento romance medieval en el inglés actual. *Quaderns de Filología. Estudis Lingüístics, IX*, 69-86.

Gala, A. (2010). Leer teatro. *Las puertas del Drama*, (38), 12-13.

Galindo, C. (1994, 21 de octubre). «Retorno al hogar», de Harold Pinter, en la Olimpia. *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/10/21/095.html> [2020, 13 de julio].

Garcés Gómez, M. P. (2004). La repetición: formas y funciones en el discurso oral. *Archivo de filología aragonesa*, 59(1), 437-456.

García de Toro, C. (2000). La traducción de los recursos de la oralidad en la narrativa juvenil: una aproximación descriptiva. En V. Kenfel, C. Vázquez, y L. Lorenzo, (eds.), *Literatura infantil y juvenil. Tendencias actuales en investigación* (pp. 161-172). Vigo: Servicio de Publicaciones da Universidade de Vigo.

García de Toro, C. (2004). Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción. *Glosas didácticas*, 13, 115-127.

García Dini, E. (1998). Algo más sobre el vocativo. En *Lo spagnolo d'oggi: Forme della comunicazione. Atti del XVII Convegno AISPI*, 2 (pp 57-62). Roma: Bulzoni.

García Gabaldón, J. y Valcárcel, C. (1998). La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas. En Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: C.R.I.C. & OPHRYS.

García Izquierdo, I. (2000). *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo blanch.

García Jiménez, R. (2014). El concepto de oralidad en la traducción de la música ligera italiana: dos aproximaciones. *Cuadernos AISPI*, (4), 183-196.

García Luque, F. (2015). La traducción al español de Intouchables: estudio de los rasgos de oralidad y de coloquialidad. En *XII Congreso Internacional Traducción, Texto e Interferencias*. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga.

García Morales, M., Navarrete Cofré, P. y Riquelme Ceballos, C. (2011). *Rasgos de la oralidad presentes en la dramaturgia chilena de Juan Radrigán* (Seminario para optar al título de profesor de educación media en castellano y comunicación, Universidad del Bío-Bío). Repositorio Institucional de la Universidad del Bío-Bío.

García Yebra, V. (trad.). (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.

Gardner, L. (2010, 18 de abril). Low Pay? Don't Pay! *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/stage/2010/apr/18/low-pay-dont-pay-review> [2020, 13 de julio].

Gawelko, M. (2001). Sobre la tendencia analítica de algunas lenguas romances: español, italiano y portugués. *Revista Española de Lingüística*, (31), 393-412.

Gaztelu, E. P. y Ijurko, E. Z. (2014). Comunicarse escribiendo en las redes. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 1(1), 117-128.

Georgíeva Níkleva, D. (2008). La oposición oral/escrito: consideraciones terminológicas, históricas y pedagógicas. *Didáctica, Lengua y Literatura*, 20, 211-227.

Gheno, V. (2003). L'onomatopea. En *Accademia della Crusca*, sezione 'Consulenza linguistica'. Recuperado de <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/lonomatopea> [2020, 13 de julio].

Gilles Costaz (s.a.). Recuperado de https://fr.wikipedia.org/wiki/Gilles_Costaz [2016, 29 de enero].

Giner González, C. (2015). *La oralidad en los tráilers de películas de Disney* (Trabajo fin de grado, Universitat Jaume I). Repositori Univesitat Jaume I.

Giralt Latorre, J. (1994). Coloquialismos léxicos y fraseológicos en «La estanquera de Vallecas» de José Luis Alonso de Santos. *Rilce: Revista de filología hispánica*, 10(1), 59-92.

Goetsche, P. (1985). Fingierte Mündlichkeit in ther Erzählkunst entwickeleter Schriftukulturen. *Poética*, (17), Heft 3, 202-218.

Gómez Belart, N. (2016). Las normas y los criterios de corrección. *Ideas*, 2(2), 111-129.

Gonnelli, M. (2013, 8 de noviembre). Peter Stein ritorna in casa Pinter. *Fermata Spettacolo*. Recuperado de <http://www.fermataspettacolo.it/teatro/peter-stein-ritorna-casa-pinter> [2020, 13 de julio].

González Doreste, D. M. (1992). El teatro de Copi: traducción y recepción. En F. Lafarga y R. D. Gassin (eds.), *Teatro y traducción* (pp. 37-46). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

González, A. (1995). Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas. En *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (II CINDAC)* (pp. 155-169). Nápoles: Società intercontinentale Gallo.

Goris, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target* 5(2), 160-190.

Gostand, R. (1980). Verbal and Non-verbal Communication: Drama as Translation. En O. Zuber (ed.), *The Languages of Theatre: Problems in the Translation of Drama* (pp. 1-9). Oxford: Pergamon Press.

Grice, H. P. (1991). *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Grice, H. P., Cole, P. & Morgan, J. (1975). Logic and conversation. En M. Ezcurdia y R. J. Stainton (eds.), *The semantics-pragmatics boundary in philosophy* (pp. 41-58). Toronto: Broadview Press.

Grove Atlantic (s.a.). Recuperado de <http://www.groveatlantic.com/#page=isbn9780802151056%20> [2016, 12 de marzo].

Guccini, G. (2007). Los caminos del teatro narrazione: entre escritura oralizante y oralidad que se convierte en texto. *Revista Signa*, 16, 125-150.

Guido Davico Bonino (s.a.). Einaudi editore. Recuperado de <http://www.einaudi.it/libri/autore/davico-bonino-guido/0000137/D> [2016, 3 de abril].

Gülich, E. & Kotschi, T. (1983). Les marqueurs de reformulation paraphrastique. *Cahiers de Linguistique Française*, 5, 305-351.

Gülich, E. & Kotschi, T. (1987). Les actes de reformulation dans la consultation La Dame de Caluire. En P. Bange (ed.), *L'analyse des interactions verbales. La dame de Caluire: une consultation* (pp. 15-81). Berna: Peter Lang.

Gutiérrez Pérez, R. (2010). *Estudio cognitivo-contrastivo de las metáforas del cuerpo: análisis empírico del corazón como dominio fuente en inglés, francés, español, alemán e italiano*. Frankfurt: Peter Lang.

Habler, G. (2008). Temas, remas, focos y tópicos en la oralidad fingida y en su traducción. En J. Brumme y H. Resinger (coords.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción* (pp. 121-140). Madrid: Iberoamericana.

Halliday, M. A. K. (1978). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Halliday, M. A. K., McIntosh, A. y Stevens, P. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, Londres, Nueva York: Longman.

Harold Pinter (s.a.). Recuperado de <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml> [2016, 12 de marzo].

Harold Pinter (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter [2016, 5 de marzo].

Hatim, B y Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.

- Havelock, E. A. (1986). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Hernández Guerrero, M. J. (2006). Técnicas específicas de la traducción periodística. *Quaderns: revista de traducció*, (13), 125-139.
- Hernández Torres, D. (2012). Un guiño a la oralidad desde la risa. Vulgarismos y refranes en la obra de Enrique Núñez Rodríguez. *Islas*, (170), 88-106.
- Herrero, G. (2002). Aspectos sintácticos del lenguaje juvenil. En F. Rodríguez (coord.), *El lenguaje de los jóvenes* (pp. 67-96). Barcelona: Ariel.
- Hidalgo Navarro, A. (1997). El comentario de textos orales coloquiales. Una aproximación didáctica al análisis de la conversación coloquial. *Cauce: Revista internacional de filología, comunicación y sus didácticas*, (20-21), 739-780.
- Hjelmslev, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Holmes, J. (1984). Women's language: a functional approach. *General Linguistics*, 24(3), 149-178.
- Horche Lahera, R. y Marco Oqueranza, M. J. (2015). El concepto de fluidez en la expresión oral. En *Actas del V simposio internacional José Carlos Lisboa de didáctica del español como lengua extranjera del Instituto Cervantes de Río de Janeiro* (pp. 371-380). Río de Janeiro: Instituto Cervantes de Río de Janeiro.
- Hoyos, A. y Marrero, V. (2008). Errores léxicos de habla: una perspectiva lingüística. En *Actas del VIII Congreso de Lingüística General* (pp. 1014-1025). Madrid.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ibáñez Moreno, A. & Vermeulen, A. (2017). The multifunctionality of English interjections and their translation in Spanish dubbing and subtitling. En D. M. González Pastor (ed.), *La traducción de los textos de especialidad: una perspectiva multidisciplinar*. Valencia: Universitat de València.

Igualada Belchí, D. A. (1994). Estrategias comunicativas: la pregunta retórica en español. *Revista española de lingüística*, 24(2), 329-344.

Jespersen, O. (1914). Energetik der Sprache. *Scientia*, 8(16), 225.

Jespersen, O. (1933) Symbolic value of the vowel i. En O. Jespersen (ed.), *Linguistica: Selected papers in English, French, and German* (pp. 283–303). Copenhagen: Levin and Munksgaard.

Jespersen, O. (1942). *A modern English grammar on historical principles. Part iv, Morphology*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard.

Jespersen, O. (1948). *Structure of the English language*. New York: Doubleday.

Johnston, D. (2004). Securing the Performability of the Play in Translation. En S. Coelsch-Foisner y H. Klein (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice* (pp. 25-38). Fráncfort/Berlín/Berna/Bruselas/Nueva York/Oxford/Viena: Peter Lang.

José Sanchís Sinisterra (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Sanchís_Sinisterra [2016, 12 de mayo].

Juan José López Ibor (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Jos%C3%A9_L%C3%B3pez_Ibor [2016, 22 de marzo].

Judy Daish (s.a.). Recuperado de <http://www.judydaish.com/> [2017, 23 de febrero].

Julio, M. T. (1996). La diégesis en la mimesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla. En *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO* (pp. 197-204) Toulouse: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra).

Koch, P. y Oesterreicher, W. (2007). *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos.

Krebs, K. (2007). *Cultural Dissemination and Translational Communities. German Drama in English Translation, 1900-1914*. Londres y Nueva York: Routledge.

Kulikowski, M. Z. M. (2002). Oralidad en la literatura: ecos de lo cotidiano en Manuel Puig. En *Actas del II Congreso Brasileiro de Hispanistas* (pp. 3). São Paulo.

Kunz, M. (2012). Cuando Bolaño «habla» mexicano: en torno a la oralidad fingida en Los detectives salvajes. En A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (ed.), *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra* (pp. 148-175). Madrid: Verbum.

Lafarga, F. y Gassin, R. D. (coords.). (1995). *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Lapeña, A. (2014). Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral. *Sendebarr*, 25, 149-172.

Lapeña, A. (2016). *A pie de escenario: guía de traducción teatral*. Valencia: JPM Ediciones.

Larson, R. & Luján, M. (1989). *Emphatic pronouns*. Nueva York/Austin: Ms. Stony Brook University/University of Texas.

Lasso Osorio, J. A. (2013). *Textos dramáticos y traducción teatral* (Trabajo fin de grado, Universidad del Valle). Recuperado de https://www.academia.edu/9019925/0_TEXTOS_DRAM%C3%81TICOS_Y_TRADUCCI%C3%93N_TEATRAL_JULIAN_ANDR%C3%89S_LASSO_OSORIO_UNIVERSIDAD_DEL_VALLE_FACULTAD_DE_ARTES_INTEGRADAS_DEPARTAMENTO_DE_ARTES_ESC%C3%89NICAS_PROGRAMA_DE_ARTE_DRAM%C3%81TICO [2020, 13 de julio].

Laver, J. (1975). Communicative Functions of Phatic communion. En A. Kendon et al. (eds.), *The Organization of Behaviour in Face-to-Face Communication* (pp. 215-238), The Hague: Mouton & Co.

Leal Abad, E. (2011). La oralidad fingida en la animación infantil: la deducción en la cota de variación lingüística y la explotación discursiva de las variedades dialectales. *Sintaxis y análisis del discurso hablado en español: homenaje a Antonio Narbona, I*, 259-274.

Leech, G. (1999). The Distribution and Functions of Vocatives in American and British English Conversation. En H. Hasselgård & S. Oksefjell (eds.), *Out of corpora* (pp. 107-118). Amsterdam: Rodopi.

Llisterri, J. (2002). Marcas fonéticas de la oralidad en la lengua de los chats: elisiones y epéntesis consonánticas. *Revista de investigación lingüística*, 5(2), 61-100.

Lomeña Galiano, M. (2009). Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios. *Entreculturas*, 1, 275-283.

López Bobo, M. J. (2002). Hacia una caracterización semántico-pragmática de la interjección. *Pragmalingüística*, (10-11), 177-202.

López Rubio, M. (2017). La incidencia del ajuste en el doblaje sobre la oralidad: el caso de la comedia negra. *Fòrum de Recerca*, (22), 571-585.

López Serena, A. y Sáez Rivera, D. M. (2018). Procedimientos de mimesis de la oralidad en el teatro español del siglo XVIII. *Estudios Humanísticos: Filología*, 40, 235-273.

Lorda Alaiz, F. M. (1964). *Teatro inglés. De Osborne hasta hoy*. Madrid: Taurus Ed.

Loureda Lamas, Ó. (2010). Marcadores del discurso, pragmática experimental y traductología: horizontes para una nueva línea de investigación. *Pragmatlingüística*, (18), 74-107.

Luis Escobar falleció mientras dormía (1991, 17 de febrero). *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1991/02/17/cultura/666745208_850215.html [2016, 21 de marzo].

Lyn Gardner (s.a.). *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/profile/lyngardner> [2016, 20 de febrero].

Magazzino, R. (2008). *La traducción de las interjecciones en el habla juvenil audiovisual en contrastividad entre español e italiano* (Tesis doctoral, Università di Bologna). AMS Tesi di Dottorato.

Mancera Rueda, A. (2008). Oralidad y coloquialidad en la prensa española: la columna periodística. En *Actas en XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)* (pp. 469-478). España: Universidad de Navarra.

- Mancera Rueda, A. (2009). La oralidad 'simulada' en la narrativa contemporánea. *Verba: anuario galego de filoloxia*, 36, 419-436.
- Manzano Rovira, C. (2011). Lo oral en lo escrito: la inmediatez comunicativa en la narrativa picaresca. En C. Manzano Rovira y S. Schlumpf (eds.), *ARBA Acta Romanica Basiliensia*, (pp. 55-69).
- Mapelli, G. (2016). Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación. *Orillas Revista d'Ispanística*, (5), 1-18.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns. Revista de traducció*, (11), 129-149.
- Marcone, J. (1997). *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Marimón-Llorca, C. (2008). Tema 2 La teoría del registro y el análisis de textos: las variables campo, modo y tenor. *Análisis y Redacción de Textos (Español)*. Universidad de Alicante. Recuperado de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/8/TEMA%202.%20LA%20ADECUACION.pdf> [2020, 13 de julio].
- Marmion, P. (2011, 4 de agosto). Classy macho rivalry from Harold Pinter in his prime. *Daily Mail*. Recuperado de <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2022466/This-Homecoming-review-Classy-macho-rivalry-Harold-Pinter-prime.html> [2020, 13 de julio].
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* (Tesis doctoral, Universitat Jaume I). Tesis Doctorals en Xarxa.
- Martín Zorraquino, M. A. (1998). Los marcadores del discurso desde el punto de vista gramatical. En M. A. Martín Zorraquino (ed.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis* (pp. 19-53). Madrid. Arco/Libros.

Martín Zorraquino, M. A. (2012). Sobre los diminutivos en español y su función en una teoría de la cortesía verbal (con referencia especial a un cuento de Antonio de Trueba). *Cum corde et in nova grammatica*, 555-569.

Martín Zorraquino, M. A. y Montolío Durán, E. (coords.), (1998). *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid: Arco/Libros.

Martín Zorraquino, M. A. y Portolés, J. (1999). Los marcadores del discurso. En Bosque, I. y Demonte, V. (dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 4051-4213). Madrid: Espasa Calpe.

Martinell Gifre, E. (1992). Preguntas que no preguntan. *ELUA. Estudios de Lingüística*, 8, 25-35.

Martínez Albarracín, C. A. (1993). La lengua coloquial en el teatro en la guerra. En *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional* (pp. 759-766). Orihuela: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández.

Martínez Fernández, J. E. (1995). Oralidad y escritura: poesía oral y poesía escrita. *Estudios Humanísticos. Filología*, (17), 229-244.

Martínez, J. L. y Martínez, P. (2013). Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes*, 99(99-2), 41-81.

Martínez, M. V., García, B. M., Fuenmayor, G., Gómez, A. D. y García, D. (2002). Presencia de marcas orales en textos escritos de estudiantes universitarios. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (39), 79-101.

Martínez-Peñuela Virseda, A. (1998). Tratamiento de algunos códigos teatrales en una obra de Dario Fo. *Cuadernos de filología italiana*, (5), 231-248.

Matías Montes Huidoboro (s.a.). Recuperado de <http://www.matias-montes-huidobro.com/> [2016, 30 de enero].

Matteini, C. (2005). La traducción teatral, una traición inevitable. *Vasos Comunicantes*, (32), 13-20. Recuperado de <http://revistavasoscomunicantes.blogspot.pt/2011/04/vasos-comunicantes-numero-32.html> [2020, 13 de julio].

Mazzoleni, M. (1995). Il vocativo. En L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (eds.), *Grande grammatica di consultazione* (pp. 377-402). Bologna: Il Mulino.

Menjura Torres, M. P. (2007). La fluidez discursiva oral. Una propuesta de evaluación. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, (1), 7-16.

Merino Álvarez, R. (1997). Complejidad y diversidad en los Estudios Descriptivos de Traducción: La Alhambra de Washington Irving en España. En P. Fernández Nistal y J. M. Bravo Gozalo (eds.), *Aproximaciones a los Estudios de Traducción* (pp. 51-70). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Merino Álvarez, R. (2005). La investigación sobre teatro traducido inglés-español: 1994: 2004. *Cuadernos de Literatura Comparada*, (12/13), 99-120.

Merriam Webster Dictionary (s.a.). Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/> [2016, 28 de noviembre].

Methuen (s.a.). Recuperado de <http://www.methuen.co.uk/> [2016, 27 de febrero].

Metz, C. (1971). *Language and Cinema*. The Hague: Mouton.

Michael Billington (s.a.). *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/profile/michaelbillington> [2016, 12 de marzo].

Michel Cournot (s.a.). Recuperado de https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Cournot [2016, 29 de enero].

Middlebury (s.a.). Recuperado de <http://www.middlebury.edu/#story504740> [2016, 30 de enero].

Miloševski, T. (2013). Habla oral en los subtítulos televisivos y los subtítulos de aficionados: el caso de la traducción de la serie Los Serrano del español al serbio. *Sendebars*, 24, 73-88.

Miró Martí, O. (2012). La oralidad en la novelística de Javier Marías. En *Conference "Oral Literature, it's currentness"* (pp. 151-158). Institute of Foreign Literature, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul.

Mitkov, R. (2002). *Anaphora resolution*. Londres: Longman.

- Mogrovejo-Flores, A. B., Medrano-Zarate, A. E., Quina-Condori, Y. R. y Mamani-Flores, M. M. (2018). El WhatsApp va a la universidad con hética gramatical. En *II Congreso Internacional de Tendencias e Innovación Educativa* (pp. 50-59). Arequipa.
- Moles, A. (1958). *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press.
- Molina Martínez, L. & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 47(4), 498-512.
- Molina Martínez, L. (2002). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Tesis Doctorals en Xarxa.
- Mondadori (s.a.). Recuperado de <http://www.mondadori.com/> [2016, 4 de abril].
- Monod Becquelin, A. & Becquey, C. (2008). De las unidades paralelísticas en las tradiciones orales mayas. *Estudios de cultura maya*, 32, 111-153.
- Montalt I Resurrecció, V. (2001): Traducció, mediació i dramatització: proposta per a l'estudi descriptiu de l'adaptació dramàtica. En F. Chaume y R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 239-250). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Montalvo Aponte, Y. (1993). La oralidad en El hablador de Mario Vargas Llosa. *Anuario de estudios filológicos*, (16), 287-294.
- Moreno Fernández, F. (2001). El corpus ACUAH. Análisis de los clíticos pleonásticos. En J. de Koch (ed.), *Lingüística con Corpus. Catorce aplicaciones sobre el español* (pp. 1-18). España: Universidad de Salamanca.
- Morillas García, E. (2016). Oralidad y narración. Un estudio de caso. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, (3), 55-77.
- Mostacero, R. (2004). Oralidad, escritura y escrituralidad. *Sapiens*, 5(1), 53-75.
- Mounin, G. (1969). *Introduction a la sémiologie*. Paris: Les Editions de Minuit.

National Endowment for the Humanities (s.a.). Recuperado de <http://www.neh.gov/> [2016, 30 de enero].

Nencioni, G. (1976). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlatorecitato. *Strumenti Critici*, (10), 1-56.

Newmark, P. (1992). *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Nikolarea, E. (2002). Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization Theater Translation. En *Translation Journal*, 6(4). Recuperado de <http://translationjournal.net/journal/22theater.htm> [2020, 13 de julio].

Noguera Vivo, J. M. (2006). La oralidad del chat en estudiantes universitarios. *AlterTextos*, 7(4), 59-76.

Non si paga, non si paga! (s.a.). Recuperado de https://it.wikipedia.org/wiki/Non_si_paga,_non_si_paga! [2016, 13 de febrero].

Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Ámsterdam: Rodopi.

Nord, C. (1997). *Translation as a Purposeful Activity, Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

Nuevo teatro fronterizo (s.a.). Recuperado de <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/> [2016, 30 de enero].

Oesterreicher, W. (1996). Lo hablado en lo escrito. En T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica* (pp. 317-340). Madrid: Iberoamericana.

Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy. The technologizing of the word*. New York: Methuen.

Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Oxford Learners Dictionaries (s.a.). Recuperado de <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [2016, 28 de noviembre].

Padilla García, X. A. (2001). *El orden de palabras en el español coloquial* (Tesis doctoral, Universitat de Valencia). Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133254.pdf> [2020, 13 de julio].

Pangallo, M. C. (2017). La novela contemporánea española: ejemplos de traducción entre lenguas afines (español e italiano). *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (9), 59-76.

Paredes Duarte, M. J. (2008). El principio de economía lingüística. *Pragmalingüística*, (15-16), 166-178.

Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (1989). Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre. En H. Scolnicov & P. Hollands (eds.), *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* (pp. 25-45). Cambridge: Cambridge University Press.

Payrató, L. (1990). *El català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. Valencia: Universitat de València.

Peirce, C. S. (1931). *Collected papers, I-VIII*. Cambridge: Harvard University Press.

Peitsara, K. (2004). Variants of contraction: The case of it's and 'tis. *ICAME Journal*, 28, 77-94.

Pérez, C. E. (2013). La información en la “punta de la lengua”: parámetros comunicativos de la oralidad en los textos de la prensa escrita. En *Avances de Investigación en Comunicación de Venezuela* (pp. 34-49). Venezuela: Investigadores venezolanos de la comunicación.

Pérez-Paredes, P., Sánchez, P., Aguado, P. y Criado, R. (2006). El ámbito de la oralidad en la investigación lingüística anglosajona reciente. *Revista española de lingüística aplicada*, (19), 163-178.

Pérez-Simón, A. (2011). Introducción a “La teoría teatral de la Escuela de Praga” de Jiří Veltruský. *Gestos*, (51), 15-34.

Piatti, G. I. (2012). Algunas cuestiones sobre la sintaxis de la oralidad. En *IV Jornadas Internas de Español como Lengua Segunda y Extranjera*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31979/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y [2020, 13 de julio].

Piatti, G. I. (2012). Algunas observaciones sobre el orden sintáctico en la oralidad. *Plurentes. Artes y Letras*, (2), 2-22.

Piera Martínez, M. (2016). *El lenguaje oral en los videojuegos: Análisis de la oralidad prefabricada en la saga de videojuegos Ace Attorney* (Trabajo fin de grado, Universitat Jaume I). Repositorio Università Jaume I.

Pinter, H. (1963). Il ritorno a casa. En A. Serra (trad.), *Teatro* (pp. 35-91). Turín: Einaudi Tascabili.

Pinter, H. (1966). *The homecoming*. Nueva York: Grove Press.

Pinter, H. (1970). *Retorno al hogar*. Barcelona: Aymá S. A. Editora.

Poll taxi is history (1999, 14 de abril). *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/society/1999/apr/14/guardiansocietysupplement4> [2020, 13 de julio].

Portolés, J. (2001). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.

Portolés, J. (2002). Marcadores del discurso y traducción. En M. T. Fuentes Morán y J. García Palacios (eds.), *Texto, terminología y traducción* (pp. 145-167). Salamanca: Almar.

Portolés, J. (2010). Los marcadores del discurso y la estructura informativa. En O. Loureda y E. Acín (coords.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy* (pp. 281-325). Madrid: Arco Libros.

Puccini, D. (1984). La doble oralidad y otras claves de lectura de Ricardo Palma. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10(20), 263-268.

Pujol, D. (2003). Marco, Josep. El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria. *Ressenyes. Quaderns. Revista de traducció*, (9), 180-182.

Pujol, D. (2008). La traducción al catalán de la oralidad fingida en el teatro de Shakespeare. En J. Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, (pp. 115-132). Madrid: Iberoamericana.

Quilis, A. (1983). *La concordancia gramatical en la lengua española hablada en Madrid*. Editorial CSIC-CSIC Press.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G. & Svartvik, J. (1985). *A comprehensive grammar of the English language*. London and New York: Longman.

Radu-Buterez, P. A. (2017). Casos de cambios fonéticos en el español actual. *Meridian Critic*, 28(1), 201-207.

Ramírez Quesada, E. (2017). Una propuesta de aplicación de la tricotomía “sistema, norma y habla” a la tipología de transcripciones del plano fónico. *Revista de Investigación Lingüística*, 20, 243-259.

Ramírez, M. V. y López, A. B. M. (2012). Análisis de estrategias y procedimientos traductológicos utilizados por "el país" en la traducción de títulos de prensa del español al inglés. *Sendebarr*, 23, 177-206.

Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado de <https://www.rae.es/dpd/> [2020, 13 de julio].

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/> [2020, 13 de julio].

Real Academia Española (s.a.). *Maria Grazia Profeti*. Recuperado de http://www.rae.es/sites/default/files/Maria_Grazia_Profeti.pdf [2016, 3 de diciembre].

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.

Red mundial de escritores en español, REMES (s.a.). Luis Araújo. Recuperado de <http://www.redescritoresespa.com/L/luisaraujo.htm> [2016, 30 de enero].

Redondo Jordán (s.a.). Recuperado de <http://www.redondojordan.com/> [2016, 20 de febrero].

Redondo Jordán, J. (2012, 28 de octubre). Crítica: «¡Sin paga, nadie paga!»: catarsis en el hipermercado. *Avuelapluma*. Recuperado de <http://www.avuelapluma.com/critica-sin-paga-nadie-paga-catarsis-en-el-hipermercado>

Regattin, F. (2004). Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtrale* 36, 156-171.

Retorno al hogar (s.a.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Retorno_al_hogar [2016, 12 de marzo].

Reutner, U. (2017). El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la translación de “Bienvenue chez les Ch’tis”. *TRANS. Revista de Traductología*, (17), 151-165.

Rey Quesada, S. (2014). El diálogo entre enunciación y género: una perspectiva desde la hispanística. *Romanistisches Jahrbuch*, 64(1), 217-247.

Rigual, C. C. y Spinolo, N. (2016). Traducir e interpretar la oralidad. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (3), 9-32.

Robles Garrote, P. (2014). La cortesía verbal en la interacción asincrónica académica: análisis contrastivo en inglés, español e italiano. *Estudios de Lingüística Aplicada*, (60), 117-139.

Rodríguez Abella, R. M. (2016). Las marcas de oralidad en la novela gráfica *Arrugas* (análisis de su traducción al italiano). *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, (3), 131-157.

Rojo, A. (2013). *Diseño y métodos de investigación en traducción*. Madrid: Editorial Síntesis.

Romero Frías, M. y Espa, A. (2005). Problemas lingüísticos y extralingüísticos en la traducción de lenguas afines. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (29), 1-14.

Romero Ganuza, P. (2006). La delimitación de las unidades fraseológicas (UF) en la investigación alemana y española. *Interlingüística*, (17), 905-914.

Romero, A. M. (2006). Oralidad y alienación femenina en la poesía de Lydda Franco Farías. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 7(16), 126-143.

Rossell, A. (2006). Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente. En *Actas del Simposio sobre patrimonio inmaterial: La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica* (37-65). Valladolid: Diputación provincial de Valladolid.

Roulet, E. (1986). Complétude interactive et mouvements discursifs. *Cahiers de Linguistique Française*, 7, 189-206.

Rutgers, The State University of New Jersey (s.a.). Recuperado de <http://www.rutgers.edu/> [2016, 30 de enero].

Sabatini, F. e Coletti, V. (2018). *Dizionario della Lingua Italiana Sabatini e Coletti*. Recuperado de https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/index.shtml

Sala Lleal, J. (2010). La traducción como expresión de la creatividad teatral. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (37), 310-322.

Salaya Custodio, C. C. y Morales Vázquez, E. (2018). Interpretación y representación de las onomatopeyas en el lenguaje oral y escrito al momento de traducir. *Perspectivas Docentes*, 28(65), 15-24.

Salisbury Playhouse (s.a.). Recuperado de <http://www.salisburyplayhouse.com/> [2016, 27 de febrero].

Samaniego, F. (1983, 18 de noviembre). Juan Gyenes expone sus memorias de 43 años de fotógrafo en España. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/11/18/cultura/437958006_850215.html [2020, 13 de julio].

Sánchez García, M. C. (2018). *El parlache como elemento evocador de la oralidad ficcional en la novela Rosario Tijeras, de Jorge Franco* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Repositorio digital de la UPF.

- Sánchez Vico, M. (2017). El idiolecto en la traducción audiovisual: doblaje y subtitulación de *Django desencadenado* (Trabajo fin de grado, Universitat Jaume I). Repositori Universitat Jaume I.
- Sanchís Sinisterra, J. (1991). *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay Carmela!* M. Aznar Soler (ed.). Madrid: Cátedra.
- Sanchís Sinisterra, J. (2003). *The Siege of Leningrad*. Nueva Jersey: Universidad de Nueva Jersey.
- Sanchís Sinisterra, J. (2004). *L'assedio di Leningrado (storia senza finale)*. Florencia: Alinea Editrice.
- Sanchís Sinisterra, J. (2010). *El cerco de Leningrado y Marsal Marsal*. Madrid: Fundamentos.
- Sanderson, J. D. (2002). *Traducir el teatro de Shakespeare: Figuras retóricas iterativas en Ricardo III*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de teatro clásico*, 4, 95-112.
- Schellheimer, S. (2016). *La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Repositorio digital de la UPF.
- Schneider, K. P. (2013). The truth about diminutives, and how we can find it: Some theoretical and methodological considerations. *SKASE Journal of Theoretical Linguistics*, 10(1), 137-151.
- Secchi, D. (2014). Los corpus discursivos orales como recurso didáctico: la oralidad a través del texto en contexto. *Foro de Profesores de E/LE*, (10), 241-250.
- Seide, S. (1982). La traduction complétée par le jeu. *Théâtre/Public*, 44, 60-61.
- Senstad, I. H. (2012). *Tendencias en la traducción del vocativo: El tratamiento de un elemento oral en tres novelas cubanas traducidas al noruego* (Trabajo fin de máster, Universitetet i Oslo). UiO: Duo vitenarkiv.

Simon, N. (2012, 30 de octubre). Le dérangeant Retour de Pinter. *Le Figaro*. Recuperado de <http://www.lefigaro.fr/theatre/2012/10/30/03003-20121030ARTFIG00485-le-derangeant-retour-de-pinter.php> [2017, 23 de febrero].

Sinner, C. (2008). Castellano y catalán en contacto: oralidad y contextos informales. *Oihneart: cuadernos de lengua y literatura*, (23), 521-543.

Smith College. Recuperado de <http://www.smith.edu/> [2016, 30 de enero].

Snell-Hornby, M. (1984). *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Ámsterdam/Filadelfia: Benjamin Translation Library.

Snell-Hornby, M. (1997). Is This a Dagger Which I see Before me? The non-verbal language of drama. En F. Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation* (pp. 187-202). Londres: John Benjamins Publishing.

Sosa, M. B. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchís Sinisterra*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Spang, K. (1994). Oralidad y literalidad. En *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 255-260). La Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións.

Steele, S. (1963). Word order variation: A typological study. En J. H. Greenberg (ed.), *Universals of Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Strugo, T. (2011). *Contame otra página: Manifestaciones de oralidad en cuentos de Roberto Fontanarrosa*. Estocolmo: Stockholms Universitet.

Suescún Cárdenas, Y. y Torres García, L. (2009). La oralidad presente en todas las épocas y en todas partes. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (12), 31-38.

Suzuki, S. (2005). *L'ordine delle parole in italiano e romeno*. Tokyo: Tokyo College of Music.

Taberero Sala, C. (2013). Textualización de la oralidad y tradiciones discursivas en los microrrelatos del Siglo de Oro. *Les Cahiers de Framespa*. Recuperado de <http://framespa.revues.org/2495> [2017, 29 de junio].

Teatro: "El cerco de Leningrado", compañía La Galerna (s.a.) Fundación Santander Creativa. Recuperado de <http://www.fundacionsantandercreativa.com/web/evento-auna/teatro-el-cerco-de-leningrado-compania-la-galerna.html> [2016, 29 de enero].

Teruel, M., *et al.* (2009). Traducir a Shakespeare: la palabra del actor. *Trans: revista de traductología*, 13, 43-55.

The City University of New York (s.a.). Recuperado de <http://www2.cuny.edu/> [2016, 30 de enero].

The Homecoming – Lyttleton (1997). Harold Pinter. Recuperado de http://www.haroldpinter.org/plays/plays_homecoming7.shtml [2016, 12 de marzo].

The Homecoming (1973). Internet Movie Database. Recuperado de http://m.imdb.com/title/tt0070188/trivia?ref_=m_tt_trv_trv [2016, 12 de marzo].

The Homecoming (s.a.). List of selected productions. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/The_Homecoming#List_of_selected_productions [2016, 12 de marzo].

The Observer (s.a.). Recuperado de <http://www.theguardian.com/observer> [2016, 27 de febrero].

The Stage (s.a.). Recuperado de <https://www.thestage.co.uk/> [2016, 20 de febrero].

Theatre Clwyd (s.a.). Recuperado de <https://www.theatreclwyd.com/en/whats-on/the-homecoming/> [2016, 12 de marzo].

Torrado Cespón, M. (2015). Uso del Smartphone y su reflejo en la escritura entre estudiantes de secundaria bilingües gallego–español. *Digital Education Review*, (28), 77-90.

Torreiro, M. (2002). Una cierta normalidad. El paisaje de las adaptaciones en los años noventa. *Cuadernos de la Academia*, (11), 147-164.

Torres, R. (2013, 18 de septiembre). Carla Matteini: gran traductora y biógrafa de Fo fallece en Madrid. *El País*. Recuperado de

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/18/actualidad/1379493426_535110.html

[2016, 5 de marzo].

Totzeva, Sophia (1999) “Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance Translation”. En J. Boase-Beier & M. Holman (eds.), *Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity* (pp. 81-90). Manchester: St. Jerome.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies*. Ámsterdam: John Benjamins.

Toury, G. (1999). A Handful of Paragraphs on ‘Translation’ and ‘Norms. En C. Schäffner (ed.), *Translation and norms* (pp. 9-31). Clevedon: Multilingual Matters.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.

Tovar, J. J. B. (2001). De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional. *Criticón*, (81-82), 191-206.

Trancón Pérez, S. (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (Tesis doctoral, Universidad Nacional a Distancia). Recuperado de <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf> [2020, 13 de julio].

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Trapero, M. y Pombo, E. L. (1997). De la voz a la letra: problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales I: La puntuación. *Disparidades. Revista de Antropología*, 52(1), 19-46.

Trastoy, B. (2002). *Teatro Autobiográfico: los unipersonales de los '80 y '90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

Trastoy, B. (2009). Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *Aisthesis*, (46), 236-251.

Trecca, S. (2010): El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España. *Revista Signa*, (19), 13-34.

Treccani Enciclopedia (s.a.). Recuperado de <http://www.treccani.it/enciclopedia/> [2020, 13 de julio]

Turner, G. W. (1973). *Stylistics*. Harmondsworth: Penguin.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.

Ugo Volli (s.a.). Recuperado de https://it.wikipedia.org/wiki/Ugo_Volli [2016, 20 de febrero].

Valenzuela Manzanares, J. (2001). Lingüística contrastiva inglés-español: una visión general. *Carabela*, (51), 27-45.

Valero Gisbert, M. (2016). Aproximaciones a la oralidad en el texto audiovisual. *Pragmatlingüística*, 24, 265-280.

Van Muylem, M. (2013). La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 330-347.

Vanzetti, L. A. (s.a.). Casa del libro. Recuperado de <http://www.casadellibro.com/libro-vanzetti/9788477743613/544066> [2016, 30 de enero].

Vapnarsky, V. (2008). Paralelismo, ciclicidad y creatividad en el arte verbal maya yucateco. *Estudios de cultura maya*, 32, 155-199.

Variedad lingüística (s.a.). *Diccionario de términos clave de ELE*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm [2016, 17 de junio].

Vázquez, M. E. P. (2016). Metalenguaje en la NGLE (oralidad y escrituridad). *Cuadernos AISPI*, (4), 91-107.

Vega Castro, L. (2008). Oralidad y memoria en tres textos de Soad Louis Lakah. *Cuadernos de Literatura*, (8), 161-171.

Veltruský, J. (1940). Man and Object in the Theatre. En P. L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (pp. 153-159). Washington: GeorgetownUP.

Veltruský, J. (1981). La teoría teatral de la Escuela de Praga. En A. Pérez-Simón y E. Volek (trads.), *Příspěvky k teorii divadla* (pp. 15-23). Praga: Diva del níústav.

Vera Luján, A. (2017). Sobre la estructura sintáctico-discursiva de las construcciones de reformulación. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 39(1), 179-202.

Vermandere, D. (2011). Les techniques de l'oralité dans *Storie di uno scemo di guerra*. En B. Barbalato (dir.), *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration?* (pp. 173-189). Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Versus (s.a.), [en línea]. Recuperado de <http://versus.dfc.unibo.it/riv1.php> [2016, 20 de febrero].

Vílchez, M., Manrique, B., Fuenmayor, G., Delgado, A. y García, D. (2002). Presencia de marcas orales en textos escritos de estudiantes universitarios. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (39), 79-101.

Villegas Morales, J. (2005). *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Villena, M. A. (2009, 30 de enero). El impecable bisturí de Pinter. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2009/01/30/madrid/1233318263_850215.html [2016, 12 de marzo de 2016].

Vilvandre de Sousa, C. (2000). La teatralidad en el espacio contemporáneo francés. *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*, 1, 245-254.

Vleja, L. (2010). La oralidad fingida en Ioan Slavici: descripción y traducción. *Colindancias-Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, (1), 29-39.

Vreck, F. (1990). Le dialecte au théâtre et sa traduction. En M. Ballard (ed.), *La traduction plurielle*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

Weissmann, D. (2010). Low Pay? Don't Pay! *Chicago Reader*. Recuperado de <http://www.chicagoreader.com/chicago/low-pay-dont-pay/Event?oid=2203168> [2016, 20 de febrero].

Zamora Muñoz, P. y Alessandro, A. (2016). Frecuencia de uso y funciones de las interjecciones italianas y españolas en el hablado fílmico y sus repercusiones en el doblaje al español. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, (3), 181-211.

Zanichelli Editore (2017). *Dizionario Spagnolo compatto Zanichelli*. Recuperado de https://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/index.shtml [2020, 13 de julio].

Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher (s.a.). Recuperado de <https://www.zvab.com/Programmheft-134-Schlosspark-Theater-Berlin-1965-Deutsche/15498267121/buch> [2017, 23 de febrero].

Zimmermann, K. (1996). Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad. *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, 475-514.

Zuber-Skerritt, O. (1988). Towards a typology of literary translation: drama translation science. *Meta Journal des traducteurs*, 33(4), 485-490.

Zuluaga Ospina, A. (1997). Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios. *Paremia*, (6), 631-640.

ANEXOS

1. Rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO1/SP

Rasgo	Frase o fragmento	Página
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Natalia! ¿Qué pasa?	9
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Natalia! ¿Estás ahí?	9
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Ya me doy cuenta, idiota! ¿Crees que estoy ciega?	9
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Tampoco estoy sorda! ¿Dónde estás?	9
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿A dónde vas a ir tú? ¿Qué haces?	10
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Sobre todo no te muevas, no vayas a caerte!... ¿Está firme la baranda?	10
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Por fin! ¡Y la luz se hizo!	11
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Y dónde se guardan? Pues..., ¡en los archivos! ¿Dónde, si no?...	15
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— ¿Cómo se llaman esos bichos que se comen la madera? — ¿La madera? ¿Bichos que se comen la madera?	17
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— ¿Qué solución?... ¡Natalia! ¿Adónde vas? — ¡Voy a mirar la Enciclopedia! — ¡No seas idiota, Natalia!	18
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Ven, Natalia! ¡Qué ya casi no huele!	22

Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso? ¡Natalia! ¿Quieres venir de una vez?	22
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Y por qué no dijo ni una palabra?... ¡Ah, sí!	23
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Lo encontré! No puede ser, pero es, ¡vaya si es! ¡Priscila, ven! ¡El libreto! ¡Lo encontré!	28
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— Di. ¿Tú crees? — Que si creo, ¿qué? — Que era preciso. — Preciso, ¿qué? — Tanto misterio. — Misterio, ¿cuál? — Con el autor. — ¿Qué autor? — El autor de la obra. — ¿De qué obra? — ¿De qué obra va a ser? — ¿De <i>El cerco de Leningrado</i> ? — ¿A ti qué te parece? — ¿Qué me parece, qué? — ¿De qué obra va a ser? — ¿De <i>El cerco de...</i> ? — ¡Basta! — Basta, ¿de qué?	30
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡No he decidido nada, Natalia! Lo llamo así, porque no podemos llamarlo de otro modo, ¿está claro? ¿no recuerdas que incluso lo juramos?	31
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Probar? ¿Qué vamos a probar, después de tantos años?	31
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Veintitrés? ¿En qué año estamos?	32
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡No vale! ¡Lo haces porque voy a salir!	32
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Aquí no hay síntomas de nada! ¿De qué dices que...?	32
Acumulación de signos de puntuación	¿Qué vamos a probar, dices! ¿Y para qué buscamos el libreto, eh? ¿Para qué lo estamos buscando veinte años?	32

(especialmente de admiración e interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— ¿Ah, sí? ¿Y de quién fue la idea? — ¿Qué idea?	32
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Priscila! ¿Dónde estás, Priscila?	33
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Soy yo: Natalia! ¿Estás ahí, Priscila?	33
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	No has leído la prensa, ¿verdad? ¿Qué cerdos! Sólo diez líneas y llenas de...	35
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— ¿No ibas a salir? — ¿Quién te lo ha dicho? — ¿Y el abrigo? — ¿Qué abrigo?	36
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— ¿Yo, hablar de ti? — ¿Quién delira aquí? — ¡Astigmatismo!	36
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡No se puede controlar! ¡No, señores! ¡Ella no se puede controlar! ¡Como el perro de Pavlov!	40
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Para perro, el de tu padre! ¡Y me controlo cuando me da la gana!	41
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Cómo estás, Roberto? ¡Vaya, Cristina! Qué bien se te ve... Pues mira que Lola... Pasa, pasa, Félix... ¡Un apaluso para Don Nazario! Vicente y Ramona, los amantes de Verona... ¡No os apelonéis, que hay sitio para todos...!	41
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	— ¿Qué botas? ¿Las ortopédicas? — ¡No eran ortopédicas!	46
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Cuántas veces lo han intentado? La última vez... ¿te acuerdas? ¿O fue la penúltima?	48
Acumulación de signos de puntuación	«¡Lo declaro ruina y se acabó! ¡Se acabó!»...	48

(especialmente de admiración e interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	«¡El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores! Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse...»	48
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Un acceso de coches, por aquí? ¡No!	48
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡No! ¡No pasarán!	48
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda? ¡Aquí! ¡Aquí tengo puestos los pies!	49
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?»...	51
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Como esto, por ejemplo! ¡Hacer un musical con el <i>Manifiesto comunista!</i>	52
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Asamble general! ¡Asamblea general!	54
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	Pero, asamblea, ¿para qué? ¿No me lo puedes contar así, por las buenas?	54
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Autocrítica? ¿A quién? Yo no he hecho nada...	54
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Sí, me lo he comprado! ¿Qué querías que hiciera? Me sentía tan mal, tan mal...	54
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica?	54
Acumulación de signos de puntuación	¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces	54

(especialmente de admiración e interrogación)	cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...!	
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Basta, por favor, Natalia! ¡No me tortures más! Déjame que te lo cuente todo...	55
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Para mí, sí? ¿Qué quieres decir?	55
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Por el bolso? ¡Quita allá, mujer!...	55
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Pues tú me dirás qué puede ser! ¡Y no se te ocurra compararme con una gallina!	60
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	Oye, ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí, Natalia? ¿Por qué no lo ensayamos, como hacíamos antes? ¿Te acuerdas?	61
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Ay! ¡Qué susto me has...!	63
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Nada! ¡No pasó nada! ¿Te enteras?	63
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Es Roberto! ¡Cámbiate inmediatamente!	63
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Luxemburgo, no! ¡La soltera!	63
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Y cuando te pusiste a gritar: «¡El fuego! ¡El fuego purificador!»...?	67
Acumulación de signos de puntuación	¡A un orfanato! ¿Te das cuenta?	69

(especialmente de admiración e interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Te imaginas? ¿Volver a ser joven?	69
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¿Qué horror!	69
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	Priscila... ¿Dónde te has metido? ¿Me dejas aquí hablando como...?	71
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Priscila! ¿Qué te pasa?	71
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Qué te ha pasado? ¿Un desmayo, o algo así? ¿Qué tienes ahí?	72
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	Y que los nazis no ganaron la guerra, ¿verdad que no? ¡Natalia! ¿Verdad que los nazis no ganaron la guerra y que Leningrado no se rindió?	74
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Adivino, Néstor? ¡Ja!	77
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¡¡Nooo...!!	78
Acumulación de signos de puntuación (especialmente de admiración e interrogación)	¿Montar... <i>El cerco de Leningrado</i> ? ¿Dónde? ¿Y cómo?	79
Afijo (sufijo)	... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona ...	12
Afijo (sufijo)	Más desahogo, más luz, menos humedad... Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí, de tantas horas en ese cuartucho ...	22
Afijo (sufijo)	Pues anda, que el pañuelito en la cabeza...	22
Afijo (sufijo)	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas .	26

	Una piel tan fina y, en cambio...	
Afijo (sufijo)	Y encima, con ese nombrecito : el Teatro del Fantasma...	33
Afijo (sufijo)	Como te pongas sublime, te montas la rememoración tu solita ...	35
Afijo (sufijo)	¿Me prestas el porrón un ratito , no se te vaya a dormir en los brazos?	40
Afijo (sufijo)	Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas , que ya no se llevan?...	42
Afijo (sufijo)	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito , a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien...	42
Afijo (sufijo)	¿Y si lo envío al tinte, para que me lo entonen un poquito ?...	43
Afijo (sufijo)	Con el gordito aquél del Ayuntamiento, que sudaba tanto... ¿te acuerdas?	48
Afijo (sufijo)	Ya está ahí otra vez ese dolorcito ...	52
Afijo (sufijo)	Sí, sí: es como si... Con decirte que la última vez hasta marqué un poquito .	53
Afijo (sufijo)	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito . Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Afijo (sufijo)	Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa...	62
Afijo (sufijo)	Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito ...	70
Afijo (sufijo)	Y algún papelito para ti...	71
Afijo (sufijo)	No estoy segura... El del pasamontañas creo que era Pepe... Hubo que hacérselo a medida, por el cabezón que tenía...	73
Afijo (sufijo)	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos , los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Afijo (sufijo)	¿Y quiénes la vamos a montar? ¿Tú y yo solas? Anda: vamos a dormir, que es tardísimo ...	80
Anáfora	— ¡Un quínqué! Porque se ha ido la luz... Cuidado con la baranda... — ¡Hay uno en el segundo!	10
Anáfora	— Además, que el foso es mucho peor. Con la de ratas que hay allí. — Claro que ésas , por lo menos, la escuchan a una cuando les habla... Y eso que no tienen obligación...	12
Anáfora	— Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...! — Ya lo sé , pero, con mi olfato, yo lo noto .	13
Anáfora	— Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...! — Ya lo sé, pero, con mi olfato, yo lo noto .	13
Anáfora	— Al pobre Néstor lo tenías mártir. — Y tú lo tenías virgen.	13
Anáfora	Y todo patas arriba, y a empezar otra vez. Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante...	15
Anáfora	Para eso está Priscila , que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro...	15
Anáfora	— Y si no, ¿por qué me pides el abrigo marrón ? — Porque al mío le estoy cambiando los forros.	16
Anáfora	— O sea: marrón . — Eso , nunca.	16
Anáfora	¿Te das cuenta de cómo te repites ? Eso es senilidad.	16
Anáfora	Domitila. Esa sabe de meses lo que yo de misas.	17
Anáfora	Pues a mí me parece que aquí los hay.	18

Anáfora	— Para que ahora vengan y se lo coman esos bichos... ¡qué no sabemos ni cómo se llaman, maldita sea! — No te preocupes, Priscila. Eso tiene fácil solución.	18
Anáfora	— Si una vez casi me ahogo... — Eso te pasa por dormir boca arriba.	19
Anáfora	— Eso te pasa por dormir boca arriba. (...) — Y claro: por eso roncas tanto.	19
Anáfora	— El nombre de esos bichos : carcoma. (...) — ¿Cómo que solucionado? Tenemos que hacer algo para acabar con ellos.	19
Anáfora	— Si no les paramos los pies, son capaces de comerse toda la madera del edificio. (...) — No se lo vamos a permitir...	19
Anáfora	— Porque, lo que es Marx , yo juraría que no. — Él tenía otros vuelos...	20
Anáfora	— Porque, lo que es Marx , yo juraría que no. — (...) — Por cierto, ahora que lo nombras...	20
Anáfora	— ¿Qué te comentó don Nazario , y no es la primera vez? — Pues que lo están desahuciando.	20
Anáfora	— Porque a don Nazario le están dando por desahuciado desde hace años, pero ya ves... — Si no fuera por él , del Teatro no quedarían ni los cimientos...	20
Anáfora	¿Tú lo has leído?	20
Anáfora	— La carcoma es un insecto , ¿no? — Si no lo es, poco le falta.	21
Anáfora	Se me han olvidado los guantes . ¿Me los puedes traer?	22
Anáfora	— ¿Tú quieres que la carcoma acabe con el teatro? — Más vale eso , que acabar con la capa de ozono.	24
Anáfora	— Tú siempre has sido muy perfeccionista. — Eso es verdad.	26
Anáfora	— Ya. Como una exposición. — Eso es. La historia del Teatro del Fantasma...	26
Anáfora	— Llevo años tratando de echarle el guante a esta foto. — ¿Y por qué la rompes?	27
Anáfora	— Pues soy más joven que tú , o sea que... — Eso aún está por demostrar.	27
Anáfora	— Algún día tu amiga la Historia lo aclarará... — Eso : o la Arqueología.	27
Anáfora	¡Lo encontré! No puede ser, pero es, ¡vaya si es! ¡Priscila, ven! ¡ El libreto! ¡ Lo encontré!	28
Anáfora	— El cerco de Leningrado ¡No es posible! — ¡Claro que lo es!	29
Anáfora	El cerco de Leningrado... Y decías que nunca íbamos a encontrarlo...	29
Anáfora	— Y decías que nunca íbamos a encontrarlo... (...) — Pero esto ha sido una señal...	29
Anáfora	— Llegabas un día y Néstor nos daba una hoja o dos a cada uno, y a ensayar, como un rompecabezas. Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después. — ¿Y eso por qué?	30
Anáfora	— Vuelvo a empezar: ¿era preciso guardar tanto misterio sobre el autor? — Pues eso es lo de menos.	30
Anáfora	Y si no lo llamamos asesinato ni accidente, ¿cómo quieres llamarlo?	31
Anáfora	— Y si no lo llamamos asesinato ni accidente, ¿cómo quieres llamarlo? (...) — Por lo menos, mientras no lo podamos probar...	31

Anáfora	— En la compañía, en el sindicato, en el partido... Pero lo llevaban con mucha discreción. (...) — Por eso Néstor estaba tan raro, ¿te acuerdas?	31
Anáfora	— Bien, Priscila: esto es muy grave y merece una asamblea general. — ¿Qué? — Lo que oyes: nos convocó a una asamblea general, con carácter de urgencia.	32
Anáfora	— Lo que oyes: nos convocó a una asamblea general, con carácter de urgencia. — ¡No vale! ¡ Lo haces porque voy a salir!	32
Anáfora	¡ Escepticismo! Eso es...	32
Anáfora	Esto lo empecé yo.	32
Anáfora	— ¿Qué idea ? — La de quedarnos a vivir en el teatro.	33
Anáfora	Eso me suena...	35
Anáfora	— Soy más joven que tú. — Eso aún está por demostrar.	36
Anáfora	Esto no hay quien lo salve. ¿Quién ha dicho eso ?	37
Anáfora	Eso: la letra, la de siempre.	41
Anáfora	— ¿No has probado las albóndigas ? — Gracias: me basta con olerlas.	42
Anáfora	Tú vives en el vértigo de la revolución , por llamarlo de algún modo, y no ves más allá.	43
Anáfora	— Mientras dure el bloqueo, no se puede esperar una mejora del abastecimiento de comestibles... (...) — Eso que has dicho...	44
Anáfora	— Mientras dure el bloqueo, no se puede esperar una mejora del abastecimiento de comestibles... (...) — Eso del bloque y del abastecimiento de comestibles...	44
Anáfora	— Mientras dure el bloqueo, no sé qué no sé cuántas de los comestibles... (...) — ¿Yo he dicho eso ?	44
Anáfora	— Mientras dure el bloqueo, no sé qué no sé cuántas de los comestibles... (...) — Esa frase... Y ahora me viene otra... Habrá que reducir los suministros...	44
Anáfora	— Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... (...) — ¿De otra obra, quizás? No creo... A ver, repítelas...	45
Anáfora	Desde luego: cuando notan que el barco se hunde. Como éste .	47
Anáfora	«¡ El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores!	48
Anáfora	¡Dígaselo a sus amos , los especuladores! Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa...	48
Anáfora	Y dígales también que ese fantasma , es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse...	48
Anáfora	— Y dígales también que ese fantasma , es verdad, ya no recorre Europa... — El parking lo expulsará...	48
Anáfora	— ¿El parking? ¿Ese que hicieron en la plaza nos expulsará? — Peor que eso : un acceso.	48
Anáfora	— Un acceso al parking... que pasará justo por aquí. — Habla con Don Nazario que te lo explique.	48
Anáfora	— A este barco lo van a hundir en menos de un año. — Lo han intentado muchas veces, y nada.	48

Anáfora	— ¿Acabamos la fiesta en paz? — Acábala tú, si quieres.	49
Anáfora	«¡Una Madre Coraje joven! ¿ Te imaginas, qué golpe para la reacción? »... Eso del golpe, la verdad, nunca llegué a entenderlo...	51
Anáfora	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno , lo mismo que los otros ... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Anáfora	Ahí Priscila estuvo muy bien , hay que reconocerlo...	52
Anáfora	«Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral... » Claro que eso , hoy, tal como están las cosas, no sería mala idea...	52
Anáfora	«... en las aguas heladas / del cálculo egoísta... » Ah, pues mira: esto no suena mal...	52
Anáfora	Eso ahora no pasa...	52
Ánáfora	¡Hacer un musical con el Manifiesto comunista! (...) «Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Ánáfora	¡Hacer un musical con el Manifiesto comunista! (...) «Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Anáfora	Con decirte que la última vez hasta marqué un poquito . Ya, ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres? Yo no me lo invento.	53
Anáfora	Seguro que a Priscila no la mareabas tanto como a mí...	53
Anáfora	Seguro que a Priscila no la mareabas tanto como a mí... Y ahora que la nombro: ¿cómo es que tarda tanto?	53
Anáfora	¡Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...! (...) Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde...	53
Anáfora	¡Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...! (...) Ya ves: otro optimista...	53
Anáfora	— ¿Esto? Un bolso . — Ya lo veo. ¿Te lo has comprado?	54
Anáfora	— ¿Esto? Un bolso . — Ya lo veo. ¿Te lo has comprado?	54
Anáfora	— Ya lo veo. ¿Te lo has comprado? Di: ¿te has comprado un bolso ? — ¡Sí, me lo he comprado! ¿Qué querías que hiciera? Me sentía tan mal, tan mal...	54
Anáfora	— ¿Es piel auténtica ? — Eso me han dicho.	54
Anáfora	¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...!	54
Anáfora	— ¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...! — Y no es eso lo peor...	55
Anáfora	— Tan optimista . — Sí, eso .	56
Anáfora	Que no es eso lo principal...	57
Anáfora	Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas.	58
Anáfora	Cuidarlas: eso es lo que hago.	58
Anáfora	— Y es mi traje de Vera Yakubovski . — Haz el favor de quitártelo.	59
Anáfora	— ¿Qué les pasa a las gallinas, a ver? — No vuelvas con eso , ¿quieres?	59
Anáfora	— ¿A ti te entran ganas... de masturbarte? (...) — Dime la verdad: ¿lo has hecho?	59

Anáfora	— Bueno, no me importa lo que hagas con tu cuerpo. Pero de una cosa puedes estar segura: la menopausia es irreversible. Lo mismo que la Historia. — Eso cuéntaselo a mis ovarios...	59
Anáfora	Y en cuanto a Roberto , no tienes por qué mortificarle.	59
Anáfora	—Debe ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás... —¡No vuelvas con eso!	60
Anáfora	— ¡Y no se te ocurra compararme con una gallina! — Bueno, bueno... dejémoslo.	60
Anáfora	— Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del Cerco estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...? (...) — Y entonces he pensado: ¿Qué va a ser de todo esto?	60
Anáfora	No va a ser fácil decírselo, vas a ver... Ni creo que lo entienda, el pobre.	61
Anáfora	No lo va a entender, sobre todo después de que yo...	61
Anáfora	Oye, ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí, Natalia?	61
Anáfora	Por cierto: también dijo no sé qué de cambiarle el nombre, y que a los fantasmas , mejor enterrarlos, ¿te das cuenta?	61
Anáfora	Museo Teatral Néstor Coposo , creo que querían llamarlo... Museo Teatral...	61
Anáfora	Vaya: esta frase me ha quedado muy bien, ¿no te parece? Se la soltaré a Roberto en el momento oportuno...	61
Anáfora	Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa...	62
Anáfora	La baranda está rota y tú no lo sabes...	64
Anáfora	Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza , ¿no te acuerdas? Te la vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico...	64
Anáfora	Te vas a partir, Néstor , y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere...	65
Anáfora	Te vas a partir, Néstor , y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	65
Anáfora	Te vas a partir, Néstor , y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de	65

	ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	
Anáfora	Te vas a partir, Néstor , y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	65
Anáfora	— No juegues con eso, que las armas las carga el diablo ... — Por eso lo digo.	66
Anáfora	— Ya sólo faltaría que acabáramos en la página de sucesos ... — Mejor ahí , que en los Ecos de Sociedad: «Vuelve la moda de quemarse a lo bonzo...»	66
Anáfora	— Sólo el teatro . — Eso lo dices ahora. Que el otro día bien trágica te pusiste...	67
Anáfora	— El otro día, después de irse Roberto. « Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado... » — ¿Yo dije eso ?	67
Anáfora	— Yo lo que dije es que estábamos haciendo el ridículo ... — Eso también.	67
Anáfora	— ¿Qué « chartreuse »? — El que nos trajo Roberto.	67
Anáfora	— Y me refería sólo al teatro . — Eso lo dices ahora. Que el otro día...	67
Anáfora	— ¿Y cuando te pusiste a gritar: « ¡El fuego! ¡El fuego purificador! »...? — ¿Yo dije eso ?	67
Anáfora	Y nunca lo íbamos a encontrar...	68
Anáfora	— Por no hablar de la baba de los arrepentidos, pringando las alfombras ... — ¿Cuáles? No serán las del vestíbulo...	68
Anáfora	— De ti, sí... ¿ Qué va a ser de ti... cuando seas pequeña ? (...) — Seguro que ni te has parado a pensarlo. Eres tan cabeza loca...	68
Anáfora	— Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña? — Ahora que lo dices...	69
Anáfora	— Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo . (...) — Además, que para eso aún falta mucho. Y entretanto...	69
Anáfora	— ¿Ya no te acuerdas? Decías que tuviste acné hasta los veintiocho años . (...) — Tú me lo dijiste.	69
Anáfora	Buscaremos autores jóvenes , que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso.	71
Anáfora	Buscaremos autores jóvenes , que seguro que los hay, y les	71

	explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso.	
Anáfora	Buscaremos autores jóvenes , que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso.	71
Anáfora	Buscaremos autores jóvenes , que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso.	71
Anáfora	Buscaremos autores jóvenes , que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso .	71
Anáfora	Buscaremos autores jóvenes , que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... (...) Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»...	71
Anáfora	Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello» ... Que eso no es nada malo, si se hace de corazón...	71
Anáfora	«Sabén que el frío y el hambre acabarán con nosotros... Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso ... Iván: ¿Qué quieres decir?... Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre, lo que acabará con nosotros...»	73
Anáfora	Él no creía que llegara ese momento , pero... el momento llegó. Dichoso él que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74
Anáfora	Él no creía que llegara ese momento , pero... el momento llegó. Dichoso él que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74
Anáfora	Él no creía que llegara ese momento , pero... el momento llegó. Dichoso él que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74
Anáfora	— ¿Dónde has ido? — Al lavabo. No podía más. — Ahora que lo dices: yo tampoco...	75
Anáfora	— Ni de la Segunda Guerra Mundial... Es una obra con mensaje. — Sí: eso se le nota mucho.	76
Anáfora	¿Qué espalda ? Ni me la siento...	77
Anáfora	— Pudieron ser los nuestros... o los otros... (...) — ¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?	79
Anáfora	— Pudieron ser los nuestros... o los otros (...) — Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Anáfora	Digo ahora, dentro de unas semanas... Con las máquinas esas , ¿no las oyes?	79
Anáfora	— Pudieron ser los nuestros... o los otros (...) — Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Anáfora	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno , lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Anáfora	Yo también digo ahora, mañana mismo... Saldremos las dos a la calle y haremos una manifestación , ¿te lo imaginas?	79
Apelativo (vocativo)	¡Que sí, mujer!	10

Apelativo (vocativo)	Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Apelativo (vocativo)	No, mujer : más pequeños.	17
Apelativo (vocativo)	Tienes cada ausencia, hija mía ...	20
Apelativo (vocativo)	Ven, mujer , que no te vas a intoxicar.	22
Apelativo (vocativo)	« Señora , si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Apelativo (vocativo)	Los miércoles, cariño .	43
Apelativo (vocativo)	Esfuézate, mujer ...	45
Apelativo (vocativo)	¿Qué pasa? Menudo susto, hija ...	54
Apelativo (vocativo)	¡Quita allá, mujer !...	55
Apelativo (vocativo)	No, mujer : en el pelo. Unos injertos de pelo que hacen los japoneses...	56
Apelativo (vocativo)	No, mujer ... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Catáfora	— ¿Sabes lo que había en el segundo camerino? — (...) — ¡ El cántaro de Mari-Gaila!	10
Catáfora	No me lo digas, a ver si lo acierto... — ¡ El cántaro de Mari-Gaila!	10
Catáfora	— Sospecho que nunca lo encontraremos. — ¿Qué? ¿ El libreto?	14
Catáfora	Ya te lo he dicho: cuando empezamos a ordenar los archivos ...	16
Catáfora	— ¿Te das cuenta de lo que eso significa? — Tantos años luchando por este teatro, peleando contra unos y otros, defendiendo cada rincón con uñas y dientes ...	18
Catáfora	— ¡Ya lo tengo! — ¿Qué? — El nombre de esos bichos: carcoma.	19
Catáfora	— Entonces, ¿me lo prestas o no me lo prestas? — ¿ El abrigo?	21
Catáfora	— Por cierto, ¿ lo has leído o no lo has leído? — ¿A qué te refieres? — Al Capital.	21
Catáfora	— Sólo se las quité un par de veces... (...) — ¿Te refieres a las espinillas?	26
Catáfora	— Lo decía para hacerte rabiarse, pero, en realidad, sólo me dejó quitárselas un par de veces, en tantos años... — ¿Te refieres a las espinillas?	26
Catáfora	Lo dicho: asamblea general.	32
Catáfora	La misma Domitila, ya ves, tan popular ella, dice que su familia no quiere ni probarlas. Me refiero a las albóndigas .	44
Catáfora	Esa frase... Y ahora me viene otra ... Habrás que reducir los suministros ...	44
Catáfora	— Pues habla con él, habla... Que te lo explique. Ahora, con la dentadura nueva, se le entiende casi todo. (...) — No me dirás que quieren derribar el teatro... ¡Otra vez!	47
Catáfora	Don Nazario los revolcó en su propio terreno. (...) ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores!	48
Catáfora	Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta.	48
Catáfora	Yo, lo que quiero, es que pongas los pies en tierra.	49
Catáfora	¡Como esto , por ejemplo! ¡ Hacer un musical con el Manifiesto comunista!	52
Catáfora	Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime... «... en las aguas heladas / del cálculo egoísta ...»	52
Catáfora	Vergüenza me da decirlo, Néstor, pero... Sí, sí: es como si... Con decirte que la última vez hasta marqué un poquito.	53
Catáfora	Y lo de los pechos, tampoco... (...) « La revolución hará más dulce	53

	la leche de las madres»	
Catáfora	Es lo que yo te decía, ¿te acuerdas? « Ojo con Roberto, que aplaude por vicio... »	53
Catáfora	En la asamblea te lo cuento.	54
Catáfora	Pero, asamblea, ¿para qué? ¿No me lo puedes contar así, por las buenas?	54
Catáfora	Déjame que te lo cuente todo...	55
Catáfora	— Nada, nada... ¿era por esto , la autocrítica? — ¿Por el bolso ? ¡Quita allá, mujer!...	55
Catáfora	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta , quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Catáfora	Pero, ¿sabes lo que te digo? Que me voy a buscar uno granate...	57
Catáfora	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Catáfora	— ¿Qué es eso que llevas? (...) — Y es mi traje de Vera Yakubovski .	58
Catáfora	— ¿De dónde lo has sacado? (...) — Y es mi traje de Vera Yakubovski .	58
Catáfora	Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Catáfora	Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Catáfora	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del Cerco estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Catáfora	Museo Teatral Néstor Coposo, creo que querían llamarlo... Museo Teatral...	61
Catáfora	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Catáfora	Yo lo que dije es que estábamos haciendo el ridículo...	67
Catáfora	— Y luego está lo otro, lo tuyo... (...) — Sí: eso que te está pasando .	68
Catáfora	— Y luego está lo otro, lo tuyo... (...) — Sí: eso que te está pasando .	68
Catáfora	— ¿ Lo mío? — Sí: eso que te está pasando .	68
Catáfora	¿Qué arte va a ser? El nuestro: el arte dramático .	70
Catáfora	Vera: ¿Qué fue lo que soñó?... Dimitri, tras una pausa: El fin de nuestro sueño...	74
Catáfora	— Lo que estamos a punto de pensar. (...) — Como un aviso..., o una advertencia...	76
Catáfora	Nadie podía ni sospecharlo.	76
Catáfora	— Di, ¿ya lo sabemos? — Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón...	78
Catáfora	¿ Lo sabemos? Pudieron ser los nuestros... o los otros...	79
Catáfora	¡ Lo encontré! No puede ser, pero es, ¡vaya si es! ¡Priscila, ven! ¡ El libreto! ¡ Lo encontré!	28
coloquialismo	Me da una cosa , entrar en ese camerino...	11
coloquialismo	Un día que te pille , te haré una foto.	13

coloquialismo	Con lo que te tira el vino...	13
coloquialismo	A mí me tira el vino , pero a ti el «chartreuse», como buena burguesa.	13
coloquialismo	Y dale...	16
coloquialismo	Desde luego, estás peor que don Nazario...	19
coloquialismo	¡Faltaría más!	19
coloquialismo	Tiene lagunas, es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que...	20
coloquialismo	Que dicen que está superado , que no acierta ni una...	20
coloquialismo	Ya estamos: tú y tu olfato.	21
coloquialismo	Claro: el pobre, con tal de taparse la calva...	22
coloquialismo	¡Y dale!	24
coloquialismo	No sé que te encontraba Néstor, con tantos achagues...	25
coloquialismo	Que me acostara con tu marido , te traía sin cuidado. Pero lo de las espinillas...	25
coloquialismo	Y casi nos ponen una multa de nosecuántas mil...	25
coloquialismo	¡Qué manía!	27
coloquialismo	A mí lo que me sacaba de quicio , era todo lo demás.	30
coloquialismo	A mí me sacaba de quicio.	30
coloquialismo	Cómo te pones por media docena de espinillas...	36
coloquialismo	Calla, por Dios... ¿Champagne en un día como hoy?	40
coloquialismo	Qué bien se te ve...	41
coloquialismo	¡No os apelonéis , que hay sitio para todos...!	41
coloquialismo	Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa , y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan?...	42
coloquialismo	Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan? ...	42
coloquialismo	Se me ve un poco rancia , ¿no?	42
coloquialismo	«Señora, si me permite... Se le ve todo el culo... »	43
coloquialismo	Ahora hazte la loca.	44
coloquialismo	Mientras dure el bloqueo, no sé qué no sé cuántos de los comestibles...	44
coloquialismo	Mientras dure el bloqueo, no sé qué no sé cuántas de los comestibles...	44
coloquialismo	Ahora resultará que no se hace la loca , sino que lo está.	44
coloquialismo	¿Cómo las voy a repetir? Me han venido de golpe , sin pensar...	45
coloquialismo	Y damos con la clave.	45
coloquialismo	Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta.	48
coloquialismo	Y yo, pobre de mí , con más miedo que un caracol...	51
coloquialismo	Aunque, no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado , igual no colaba ni con bailables...	52
coloquialismo	Aunque, no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables...	52
coloquialismo	Seguro que a Priscila no la mareabas tanto como a mí...	53
coloquialismo	« Ojo con Roberto , que aplaude por vicio...»	53
coloquialismo	Pero, asamblea, ¿para qué? ¿No me lo puedes contar así, por las buenas?	54
coloquialismo	¡Quita allá , mujer!...	55

coloquialismo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa , ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
coloquialismo	Pues ésa es la cosa , que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
coloquialismo	Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta...	56
coloquialismo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
coloquialismo	Porque no va a ser nada fácil, a estas alturas : después de que habló con el alcalde, un par de ministros y no sé quién más...	61
coloquialismo	Tenemos que darte una mala noticia: la idea esa te la puedes meter donde te quepa...	62
coloquialismo	Un traspies, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber...	64
coloquialismo	Te la vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano , para llamar a un médico...	64
coloquialismo	Mejor ahí, que en los Ecos de Sociedad: «Vuelve la moda de quemarse a lo bonzo... »	66
coloquialismo	¿Y piensas que vale la pena... ?	68
coloquialismo	Di: ¿ vale la pena seguir aguantando el tipo?	68
coloquialismo	Y claro que vale la pena seguir...	68
coloquialismo	¿Con los chupatintas cayéndonos, como cuervos, día sí, día no?	68
coloquialismo	Incluso de proletaria, aunque ya no se lleve...	70
coloquialismo	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
coloquialismo	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
coloquialismo	Como un aviso..., o una advertencia... ¡Qué va!	76
coloquialismo	¿En qué cabeza cabe?	76
Comparación	No... He bajado por las cuerdas, como Tarzán de los Monos...	11
Comparación	La madera cruje. Debe de estar carcomida por dentro, como un queso gruyère...	18
Comparación	Y encima, a piezas, como un rompecabezas...	30
Comparación	Llegabas un día, y Néstor nos daba una hoja o dos a cada uno, y a ensayar, como un rompecabezas.	30
Comparación	¡No se puede controlar! ¡No, señores! ¡Ella no se puede controlar! ¡Como el perro de Pavlov!	40
Comparación	¿Para esconder las manos, como un ferroviario?	43
Comparación	Y míralo: firme como una roca.	48

Comparación	Pero no pudieron: firme como una roca.	48
Comparación	Pues sí: aplaudiendo y llorando como un abisinio...	53
Comparación	Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas.	58
Comparación	¿Con los chupatintas cayéndonos, como cuervos , día sí, día no?	68
Comparación	Y otra cosa: que una obra así, entonces, era como una bomba.	77
Deíctico	Néstor... ya no está aquí.	34
Deíctico	Además, que el foso es mucho peor. Con la de ratas que hay allí...	12
Deíctico	Yo estoy aquí , en los camerinos, buscando un quinqué...	10
Deíctico	Ya limpiaré mañana por aquí arriba...	12
Deíctico	Y tú, ¿a dónde vas con eso ?	15
Deíctico	Aquí. Estos agujeros.	17
Deíctico	Pues a mí me parece que aquí los hay.	18
Deíctico	Mira aquí ...	18
Deíctico	Lo mismo que aquí ...	18
Deíctico	Y hay mucha más luz que allí.	22
Deíctico	Modestia aparte, ha sido una buena idea venir con el archivo aquí , ¿sí o no?	22
Deíctico	Más desahogo, más luz, menos humedad... Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí , de tantas horas en ese cuartucho...	22
Deíctico	¡Mira qué guapo está Néstor aquí!	22
Deíctico	¡Mira qué guapo está Nestor aquí!	22
Deíctico	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste ... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Deíctico	¿Qué es eso ?	24
Deíctico	Al fin y al cabo, como de ésta no hay críticas, ni fotos, ni carteles, ni nada...	25
Deíctico	¡Mira quién aparece por aquí!	26
Deíctico	Mira esto y vete, si te atreves.	28
Deíctico	¿Qué es eso ?	28
Deíctico	Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco.	29
Deíctico	Estaban aquí ...	29
Deíctico	Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo.	32
Deíctico	¡ Aquí no hay síntomas de nada! ¿De qué dices que...?	32
Deíctico	Pero después de que yo me pasara un mes aquí encerrada...	33
Deíctico	Lo que yo sé es el miedo que pasé aquella temporada, aquí sola...	33
Deíctico	¿Estás ahí , Priscila?	33
Deíctico	Ah, estás aquí ...	33
Deíctico	Sí, estoy aquí.	33
Deíctico	Ah, pues eso... estar aquí ...	34
Deíctico	¿Quién delira aquí ?	35
Deíctico	Aquí también...	36
Deíctico	¿Quién delira aquí ?	36
Deíctico	¿Estás ahí , Natalia?	37
Deíctico	Esto no hay quien lo salve.	37
Deíctico	Muy concurrido está esto.	39

Deíctico	¿Te refieres a esto ?	42
Deíctico	Y tú te reirás, pero me estoy notando unas cosas aquí abajo...	45
Deíctico	Unas cosas aquí abajo...	45
Deíctico	¡Pero se ha refugiado aquí , para esperar mejores tiempos!	48
Deíctico	De, no: a. Un acceso al parking... que pasará justo por aquí .	48
Deíctico	¿Un acceso de coches, por aquí ? ¡No!	48
Deíctico	¡ Aquí ! ¡ Aquí tengo puestos los pies!	49
Deíctico	¡ Aquí ! ¡ Aquí tengo puestos los pies!	49
Deíctico	«Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Deíctico	Ya está ahí otra vez ese dolorcito...	52
Deíctico	Y los de la Policía Secreta allí , a veinte metros, disimulando, pero con una cara de...	53
Deíctico	¿Y eso qué es?	54
Deíctico	¿ Esto ? Un bolso.	54
Deíctico	¿Qué es eso que llevas?	58
Deíctico	¿Por qué las traes aquí ?	58
Deíctico	Y las traigo aquí para que les dé el sol.	58
Deíctico	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí , lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Deíctico	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Deíctico	Oye, ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí , Natalia?	61
Deíctico	Roberto va a llegar enseguida... Ya tenía que estar aquí ...	62
Deíctico	Cuánto hace que no venías por aquí , ¿verdad?	62
Deíctico	Apártate de ahí rápido...	64
Deíctico	Hay poca luz arriba , ten cuidado...	64
Deíctico	Hay poca luz arriba , la baranda está rota...	64
Deíctico	Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí , cuidado Néstor...	65
Deíctico	Eso es de utilería...	66
Deíctico	No juegues con eso , que las armas las carga el diablo...	66
Deíctico	¿Cómo has podido hacer esto ?	68
Deíctico	¿Qué te ha pasado? ¿Un desmayo, o algo así? ¿Qué tienes ahí ?	72
Deíctico	Aquí ya nada es nuestro.	74
Deíctico	¿Quién pudo escribir esto ?	77
Deíctico	No empieces otra vez a delirar, Natalia... Van a tirar todo esto ...	79
Deíctico	Aquí . ¿No ves?	17
Deíctico	¿No han venido por aquí ?	33
Diálogo directo	«¿ Podéis guardar estos panfletos hasta el martes ?»... « Naturalmente, camarada ...»	15
Diálogo directo	« Señora, ya hay pepinos, que estamos en verano »...	17
Diálogo directo	O al revés: « Señora, ya estamos en verano, que hay pepinos »...	17
Diálogo directo	« Cuatro, pero ni una más ...»	28

Diálogo directo	Y se lo decía cada día: « No soy una foca amaestrada. Soy una actriz comprometida y quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda. »	30
Diálogo directo	« ¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Diálogo directo	« ¡En un día como hoy del año 1886, el proletariado conquistó... la tortilla de ocho huevos! ».	41
Diálogo directo	¿Cómo estás, Roberto? ¡Vaya, Cristina! Qué bien se te ve... Pues mira que Lola... Pasa, pasa, Félix... ¡Un aplauso para don Nazario!... Vicente y Ramona, los amantes de Verona... ¡Hombre, Pepe! ¡Te has traído la guitarra y todo...! ¡Eh, calma, calma! ¡No os apelonéis, que hay sitio para todos...!	41
Diálogo directo	Y un buen día, en una de esas fiestas, se te acerca un camarero y te dice: « Señora, si me permite... Se le ve todo el culo... »	42
Diálogo directo	Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan?...	42
Diálogo directo	« ¡Lo declaro ruina y se acabó! ¡Se acabó! »...	48
Diálogo directo	« ¡El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores! Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse... »	48
Diálogo directo	« ¿Por qué ha de ser vieja, vamos a ver? En aquella época, las mujeres empezaban a parir a los trece o catorce años... »	51
Diálogo directo	« Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas... »	51
Diálogo directo	« ¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción? »	51
Diálogo directo	« Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral... »	52
Diálogo directo	« La revolución hará... »	53
Diálogo directo	« La revolución hará más dulce la leche de las madres »	53
Diálogo directo	« El pueblo unido, jamás será vencido »	53
Diálogo directo	« Ojo con Roberto, que aplaude por vicio... »	53
Diálogo directo	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: « Camarada Vera Yakubovski... » ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Diálogo directo	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... « Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta... »	61
Diálogo directo	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... « ponerlo en la autopista de la Historia » o algo parecido...	61
Diálogo directo	El otro día, después de irse Roberto. « Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado... »	67
Diálogo directo	¿Y cuando te pusiste a gritar: « ¡El fuego! ¡El fuego purificador! »...?»	67
Diálogo directo	Ya ves... «Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie... Iván: ¿Algún movimiento por allá?... Fiódor no responde. Iván: No. Seguro que no. Saben que no necesitan moverse. Ni disparar un tiro siquiera...»	73
Diálogo directo	Ya ves... «Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie... Iván: ¿Algún movimiento por allá?... Fiódor no responde. Iván: No. Seguro que no. Saben que no necesitan moverse. Ni disparar un tiro siquiera... »	73

Diálogo directo	« Saben que el frío y el hambre acabarán con nosotros...	73
Diálogo directo	Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso...	73
Diálogo directo	Iván: ¿Qué quieres decir?...	73
Diálogo directo	Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre, lo que acabará con nosotros...»	73
Diálogo directo	Vera: Vamos, camarada. El furgón está a punto de salir...	74
Diálogo directo	Vera: ¿Qué miras? Aquí ya nada es nuestro. ¿Recuerdas lo que decía Andréi? Los vencidos son extranjeros en su propia tierra... Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó. Dichoso él, que no pudo verlo...	74
Diálogo directo	Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74
Diálogo directo	Vera: ¿Qué fue lo que soñó?...	74
Diálogo directo	Dimitri, tras una pausa: El fin de nuestro sueño...	74
Diálogo directo	Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo, dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Diálogo directo	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Digresión	— El caso es que huele como si hubiera estado ayer. — ¿Ayer no fue miércoles? — Más o menos. — ¿Y no tenía que haber venido don Nazario?	13
Digresión	Bueno: y la que carga con las deudas, claro... Y hablando de deudas, aprovecho para convocar reunión del Consejo de Administración.	15
Digresión	— Porque, lo que es Marx, yo juraría que no. — A mí también me extrañaría. Él tenía otros vuelos... — Por cierto, ahora que lo nombras...	20
Digresión	— Seguro que hay un método más natural, menos violento... — Seguro: la dialéctica. — Por cierto: lo has leído o no lo has leído? — ¿A qué te refieres? — Al <i>Capital</i>.	21
Digresión	¡Mira qué guapo está Nestor aquí! Fuenteovejuna... ¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?... ¡Natalia! ¿Quieres venir de una vez?... Y eso que las medias le sentaban fatal. Moradas, ¿no? Qué horror... Pues anda, que el pañuelito en la cabeza... Claro: el pobre, con tal de taparse la calva... A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morir: no hubiera sabido envejecer... Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba... Bueno, no me refiero a la fachada... Míralo: un abedul. Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además... Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas...	22
Digresión	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25

Digresión	— ...Que una cosa es recordar y otra, delirar. — ¿Quién delira aquí? — ¿Llueve? — Eso parece.	36
Digresión	Oye: y tú, ¿cómo es que lees sin gafas?	73
Digresión	— ¿No te duele la espalda? — ¿Qué espalda? Ni me la siento...	77
Digresión	Oye, qué fina se te está poniendo la piel...	80
Enumeración	Más desahogo, más luz, menos humedad... Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí, de tantas horas en ese cuartocho...	22
Enumeración	Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas...	22
Enumeración	Al fin y al cabo, como de ésta no hay críticas, ni fotos, ni carteles, ni nada...	25
Enumeración	Una para las previas, otra para los programas, otra para las críticas y otra para las fotos.	26
Enumeración	Aún dirás que fui yo quien bombardé la iglesia, quemé el juzgado...	27
Enumeración	Dime tú si no es más raro que no quede ni un documento sobre tu fecha de nacimiento, ni de bautismo, ni...	27
Enumeración	Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco.	29
Enumeración	En la compañía, en el sindicato, en el partido... Pero lo llevaban con mucha discreción.	31
Enumeración	Sí: a Roberto también... aunque parece que lo sueltan mañana. Pero no sabemos nada de Lola ni de Cris... ¿No han venido por aquí?	33
Enumeración	Y el juez, y el gobernador, y un notario, ¿verdad?	34
Enumeración	Ratas, carcoma, goteras...	36
Enumeración	Y tus «vol-au-vent», y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Enumeración	¿Cuatro, cinco...?	47
Enumeración	De coches, de motos, de camiones...	48
Enumeración	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Enumeración	Pues no: además había que ser modernos, y raros, y...	52
Enumeración	En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez...	53
Enumeración	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Enumeración	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Enumeración	Pues todo: que te has ofuscado al ver a Roberto con el pelo japonés y	57

	te has metido en una tienda a comprarte ese bolso incoloro, inodoro y estúpido . ¿No te da vergüenza?	
Enumeración	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Enumeración	Porque no va a ser nada fácil, a estas alturas: después de que habló con el alcalde, un par de ministros y no sé quién más...	61
Enumeración	Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor , y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...	62
Enumeración	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica... ? ¡Qué horror!	69
Enumeración	Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso.	71
Enumeración	Y aquí tampoco pone el autor, ¿te das cuenta? Sigue el misterio... Pero, de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera... ¿La habremos entendido mal?... No, no... Está muy claro... La traición del comisario Sokolov... La escena del banquero alemán... Lo del mercado negro... Está muy claro. Y la derrota final...	75
Enumeración	Hasta parecía que la Huelga General, ¿te acuerdas?, era cosa de días, de semanas...	77
Enumeración	Actor, director, empresario... , sí. Pero autor...	77
Enumeración	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Enunciado incompleto	No me lo digas, a ver si lo acierto...	10
Enunciado incompleto	Me da una cosa, entrar en ese camerino...	11
Enunciado incompleto	Pues eso... Que cada vez que entro en ese camerino... y más así, a oscuras...	11
Enunciado incompleto	Y yo voy a bajar, no sea que corten otra vez...	12
Enunciado incompleto	¡Meses, dice...! ¡Qué exagerada!	12
Enunciado incompleto	Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Enunciado incompleto	— ¿Y qué? — Que si va a venir don Nazario...	14
Enunciado incompleto	Pero fuiste tú quien...	14
Enunciado incompleto	Si empezamos a bajar la guardia...	14
Enunciado incompleto	Tú a mí no me puedes dar lecciones de...	14
Enunciado incompleto	Eso sin hablar de los panfletos...	15
Enunciado incompleto	Ya te lo he dicho: cuando empezamos a ordenar los archivos...	16
Enunciado incompleto	... Ya estaba todo revuelto.	16
Enunciado incompleto	Me parece a mí que...	17
Enunciado incompleto	No tanto...	18

Enunciado incompleto	Tantos años luchando por este teatro, peleando contra unos y otros, defendiendo cada rincón con uñas y dientes...	18
Enunciado incompleto	Bueno: con dientes...	18
Enunciado incompleto	Las goteras de tu cuarto...	19
Enunciado incompleto	Por cierto, ahora que lo nombras...	20
Enunciado incompleto	Don Nazario me comentó...	20
Enunciado incompleto	Más cerca de la praxis...	20
Enunciado incompleto	Y no es la primera vez...	20
Enunciado incompleto	Por ejemplo, en la droguería. (Va a seguir)	20
Enunciado incompleto	A veces pienso...	22
Enunciado incompleto	Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas...	22
Enunciado incompleto	Si no llega a ser por Don Nazario...	25
Enunciado incompleto	Se trataba de provocar, ¿no? De hacer evidentes las contradicciones del sistema y obligar al poder a mostrar su cara represiva con...	25
Enunciado incompleto	A no ser que hubiera en la obra, un buen papel para ti y le metieras en la cabeza que...	25
Enunciado incompleto	Pues soy más joven que tú, o sea que...	27
Enunciado incompleto	Y luego hablas de mí...	28
Enunciado incompleto	Son los celos, que me nublan la...	28
Enunciado incompleto	Y luego hablas de mí...	29
Enunciado incompleto	Parece mentira...	29
Enunciado incompleto	Cuando el río suena...	29
Enunciado incompleto	¿De El cerco de...?	29
Enunciado incompleto	Te estoy preguntando desde cuándo has decidido que fue un accidente lo que...	31
Enunciado incompleto	Di: ¿en qué año...?	32
Enunciado incompleto	¡Aquí no hay síntomas de nada! ¿De qué dices que...?	32
Enunciado incompleto	Escepticismo, digo. Aquí hay síntomas de...	32
Enunciado incompleto	Aquí no hay síntomas de nada. Lo que pasa es que quiero salir, y por eso...	32
Enunciado incompleto	Ya te he dicho que voy a...	33
Enunciado incompleto	Bueno, y como mujer de Nestor, pero eso...	34
Enunciado incompleto	— Soy la viuda de Néstor Coposo, ¿comprendes? Mientras que tú... — Priscila, por favor...	34
Enunciado incompleto	No has leído la prensa, ¿verdad? ¡Qué cerdos! Sólo diez líneas y llenas de...	35

Enunciado incompleto	O mejor, dos cosas... Primera: para recordar...	35
Enunciado incompleto	Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda...	35
Enunciado incompleto	Pues mira que tú...	36
Enunciado incompleto	¡En un día como hoy del año 1886, la clase obrera dio un paso de gigante hacia la emancipación de...!	40
Enunciado incompleto	Pues mira que el color...	42
Enunciado incompleto	Esa frase... Y ahora me viene otra... Habría que reducir los suministros... (...) ...mientras no rechazamos al enemigo.	44
Enunciado incompleto	¿Quieres decir que...?	45
Enunciado incompleto	¿Será posible que...?	45
Enunciado incompleto	Las frases: mientras dure el bloqueo...	45
Enunciado incompleto	A lo mejor te vienen más y...	45
Enunciado incompleto	Unas cosas aquí abajo...	45
Enunciado incompleto	«Camaradas: en estos tiempos de desmoralización y conformismo cobarde, es más necesario que nunca mantener los símbolos de una lucha que continúa en todos los...»	46
Enunciado incompleto	Con aquella artritis...	46
Enunciado incompleto	Y entérate también de que, si no ha venido nadie, no ha sido por mi invitación...	46
Enunciado incompleto	...Sino por tus canapés del año pasado.	46
Enunciado incompleto	Pero tú cuando tenías alguna idea genial...	51
Enunciado incompleto	Pues no: además había que ser modernos, y raros, y...	52
Enunciado incompleto	Menos mal que te lo quitamos de la cabeza, que si no...	52
Enunciado incompleto	Y sin estar tú para...	52
Enunciado incompleto	Vergüenza me da decirlo, Néstor, pero...	53
Enunciado incompleto	Sí, sí: es como si...	53
Enunciado incompleto	«La revolución hará...»	53
Enunciado incompleto	Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde...	53
Enunciado incompleto	En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez...	53
Enunciado incompleto	Y los de la Policía Secreta allí, a veinte metros, disimulando, pero con una cara de...	53
Enunciado incompleto	Lo siento, Natalia, pero es que vengo...	54
Enunciado incompleto	¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...!	54
Enunciado incompleto	Está bien: asamblea. Se abre la sesión. Punto primero del orden del día: me acuso de...	55
Enunciado	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su	56

incompleto	propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	
Enunciado incompleto	Él sólo quiere...	59
Enunciado incompleto	Si puedes...	59
Enunciado incompleto	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Enunciado incompleto	No lo va a entender, sobre todo después de que yo...	61
Enunciado incompleto	¡Ay! ¡Qué susto me has...!	63
Enunciado incompleto	¿Qué...?	65
Enunciado incompleto	Un trapiés... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	65
Enunciado incompleto	No quiere, ¿qué?...	65
Enunciado incompleto	Que el otro día...	67
Enunciado incompleto	Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Enunciado incompleto	¿Y piensas que vale la pena...?	68
Enunciado incompleto	¿Me dejas aquí hablando como...?	71
Enunciado incompleto	¡Ay, qué susto me has dado! Creí que...	71
Enunciado incompleto	<i>El cerco...</i>	72
Enunciado incompleto	<i>El cerco..., no.</i>	72
Enunciado incompleto	<i>...de Leningrado, sí.</i>	72
Enunciado incompleto	... «para combatir el frío. Fiódor Vasílievich le mira un momento y vuelve a...»	73
Enunciado incompleto	Pero, entonces, ¿Cómo es posible que...? ¿Dónde has ido?	74
Enunciado incompleto	¿Pero, cómo es posible que en la obra...?	75
Enunciado incompleto	Debe de ser algo simbólico, pero...	75
Enunciado incompleto	¿Verdad? Es como si...	76
Enunciado incompleto	Como si...	76
Enunciado incompleto	¿Quién podía entonces suponer...?	76
Enunciado incompleto	Eso: ¿quién podía imaginar...?	76
Enunciado incompleto	Hace tantos años...	76
Enunciado incompleto	Cuando todo era tan...	76
Enunciado	Todo aquel poderío...	76

incompleto		
Enunciado incompleto	Y estábamos todos tan convencidos...	76
Enunciado incompleto	O más. Tan seguros...	77
Enunciado incompleto	Nadie podía entonces ni imaginar...	77
Enunciado incompleto	Di, Natalia: ¿quién crees tú que...?	77
Enunciado incompleto	No podía ser. Al autor se la hubieran hecho pagar con...	78
Enunciado incompleto	Con pañuelos rojos y claveles y una pancarta que diga, por ejemplo...	79
Estructura estereotipada de conversación	Ya decía yo que se me cansaba el brazo...	15
Estructura estereotipada de conversación	« ¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Estructura estereotipada de conversación	¿Cómo estás tú?	33
Estructura estereotipada de conversación	Bien, gracias.	33
Estructura estereotipada de conversación	Señoras y señores... Distinguido público... Querido fantasma...	37
Estructura estereotipada de conversación	Hola, Maiakovski...	41
Estructura estereotipada de conversación	¿Cómo estás, Roberto?	41
Estructura estereotipada de conversación	Con mucho gusto.	41
Estructura estereotipada de conversación	El gusto es mío.	42
Estructura estereotipada de conversación	Gracias: me basta con olerlas.	42
Estructura estereotipada de conversación	Hola, Roberto...	62
Estructura estereotipada de conversación	¿Cómo estás?...	62
Estructura estereotipada de conversación	Hola, Roberto...	62
Estructura estereotipada de conversación	Dímelo a mí...	72
Extensión oracional breve	Con carácter de urgencia. Muy bien... Se abre la sesión. Lectura del orden del día. Punto primero y único: pago inmediato de la contribución urbana.	15
Extensión oracional	Asunto solucionado. Así que me voy. Me prestas el abrigo, ¿sí o	19

breve	no?	
Hipérbole	Al pobre Néstor lo tenías mártir.	13
Hipérbole	¿Goteras, aquellos chorros que me caían en la cara cada vez que llovía? Si una vez casi me ahogo...	19
Hipérbole	A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morirse: no hubiera sabido envejecer...	22
Hipérbole	Pues ya ves lo que pasa con tu demagogia populista. Ni las ratas han venido.	47
Hipérbole	Pues esa palabra, hoy, dicen que hasta huele...	60
Hipérbole	Por no hablar de la baba de los arrepentidos, pringando las alfombras...	68
Hipérbole	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación... » ¿Te das cuenta?	75
Interjección	¿ Ah , no?	10
Interjección	¡ Ah , sí!	19
Interjección	Ah , claro...	20
Interjección	¡ Vaya novedad!	20
Interjección	¡ Ah , sí!	23
Interjección	¡ Por fin!	26
Interjección	No puede ser, pero es, ¡ vaya si es!	28
Interjección	¡ No vale!	32
Interjección	¿Y para qué buscamos el libreto, eh?	32
Interjección	¿ Ah , sí?	32
Interjección	Ah , estás aquí...	33
Interjección	Ah , sí, claro...	34
Interjección	Ah , pues eso... estar aquí...	34
Interjección	¿Qué?... Ah , sí, claro... Como viuda...	34
Interjección	Ah , y de anchoas...	35
Interjección	¡ Hombre , Pepe!	41
Interjección	¡ Vaya , Cristina!	41
Interjección	¡ Eh , calma calma!	41
Interjección	¿En el asilo? ¡ Ja!	45
Interjección	¿Para qué nos hemos pasado media vida buscando el libreto, eh?	45
Interjección	Ah , ¿no?	46
Interjección	¿ Ah , no?	47
Interjección	¿Un acceso de coches, por aquí? ¡ No!	48
Interjección	¡ No! ¡No pasarán!	48
Interjección	¡ Vaya si pasarán!	48
Interjección	Ah , pues mira: esto no suena mal...	52
Interjección	¡ Ay!	52
Interjección	Ah , sí, claro: en el tuyo, ¿te acuerdas?...	53
Interjección	Ah , bueno...	54
Interjección	¡ Basta , por favor, Natalia!	55
Interjección	¡ Ay! ¡Qué susto me has...!	63
Interjección	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah , sí:	63

	irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	
Interjección	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Interjección	Ah , ¿no?	67
Interjección	Ah , ¿sí? ¿Te enteraste?	68
Interjección	Ah , ¿sí?	68
Interjección	No empieces a insultar, ¿eh?	68
Interjección	¡Ay, qué susto me has dado! Creí que...	71
Interjección	Ah , ¿no?	76
Interjección	¿Adivino, Néstor? ¡Ja!	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¿Podéis guardar estos panfletos hasta el martes?»...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Naturalmente, camarada...»	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Señora, ya hay pepinos, que estamos en verano»...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	O al revés: «Señora, ya estamos en verano, que hay pepinos»...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación	«Cuatro, pero ni una más...»	28

tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Escrito con su máquina, sí, que hacía las «enes» torcidas...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Las «enes» y las «eles» y las «pes»... Tenía vocación de cursiva. Vacías...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Las «enes» y las «eles» y las «pes»... Tenía vocación de cursiva. Vacías...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Las «enes» y las «eles» y las «pes»... Tenía vocación de cursiva. Vacías...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«No soy una foca amaestrada. Soy una actriz comprometida y quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda.»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Pues tus «vol-au-vent» fueron los reyes de la fiesta.	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¡En un día como hoy del año 1886, el proletariado conquistó... la tortilla de ocho huevos!».	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	43

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y tus «vol-au-vent», y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¡Lo declaro ruina y se acabó! ¡Se acabó!»...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¡El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores! Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse...»	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¿Por qué ha de ser vieja, vamos a ver? En aquella época, las mujeres empezaban a parir a los trece o catorce años...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«La revolución hará...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«La revolución hará más dulce la leche de las madres»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«El pueblo unido, jamás será vencido»	53

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y claro, al crítico aquél se lo pusimos en bandeja: «Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«... en las aguas heladas / del cálculo egoísta...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«La burguesía obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«... las fuerza a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas...»	52

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«La revolución hará...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«La revolución hará más dulce la leche de las madres»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Camaradas: los días de la dictadura están contados...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... «Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta...»	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Mejor ahí, que en los Ecos de Sociedad: «Vuelve la moda de quemarse a lo bonzo...»	66

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	¿Y cuando te pusiste a gritar: «¡El fuego! ¡El fuego purificador!»...?	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Fue por el «chartreuse».	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	¿Qué «chartreuse»?	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Acto primero... La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado... Al fondo, a la derecha, un nido de ametralladoras... Por el lado izquierdo y la parte del proscenio discurre una trinchera... Sobre el fondo, a la izquierda, se eleva el tubo de un cañón de largo alcancen...»	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Aquí y allá, sacos terreros y cajas de municiones. Una capa de nieve sucia cubre casi todo el escenario... Al levantarse el telón está amaneciendo. Fiódor Vasilievich, con chaquetón y pasamontañas, limpia su fusil en primer término... Del nido de ametralladoras sale Iván Máximovich, frotándose las manos enguantadas para combatir el frío...»	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	... «para combatir el frío. Fiódor Vasílievich le mira un momento y vuelve a...»	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie... Iván: ¿Algún movimiento por allá?... Fiódor no responde. Iván: No. Seguro que no. Saben que no necesitan moverse. Ni disparar un tiro siquiera...»	73

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Saben que el frío y el hambre acabarán con nosotros... Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso... Iván: ¿Qué quieres decir?... Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre, lo que acabará con nosotros...»	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«... Van saliendo todos lentamente por el fondo sin mirar atrás. Queda en escena Dimitri Krotkov, que cubre el cadáver de Andréi Kachurin con una manta. Se incorpora con dificultad, apoyándose en su muleta, y mira a su alrededor sin expresión. Entra Vera Yakubovski con su maletín... Vera: Vamos, camarada. El furgón está a punto de salir... Dimitri no responde. Vera: ¿Qué miras? Aquí ya nada es nuestro. ¿Recuerdas lo que decía Andréi? Los vencidos son extranjeros en su propia tierra... Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó. Dichoso él, que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó... Vera: ¿Qué fue lo que soñó?... Dimitri, tras una pausa: El fin de nuestro sueño... Dimitri y Vera se miran mientras, a lo lejos, crece gradualmente la música de un himno nazi. Telón rápido».	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Por ejemplo: «Jubilados de todos los países, uníos»...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	No, mujer... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«De», no: contra.	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	La previa de <i>Los bajos fondos</i> ... Y ya sabes que son mi punto débil.	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales:	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato	25

uso de cursiva	contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	<i>El cerco de Leningrado</i> ¡No es posible!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	¿De <i>El cerco de Leningrado</i> ?	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	¿De <i>El cerco de...</i> ?	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	¡Como esto, por ejemplo! ¡Hacer un musical con el <i>Manifiesto comunista</i> !	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	<i>El cerco...</i>	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	<i>El cerco de Leningrado...</i>	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	<i>El cerco...</i> , no.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	<i>...de Leningrado</i> , sí.	72

suprasegmentales: uso de cursiva		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	¿Montar... <i>El cerco de Leningrado</i> ? ¿Dónde? ¿Y cómo?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	A los que no tenemos de qué arrepentirnos, o algo así... Y ya verás cuánta gente nos sigue. Y luego, en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco...</i>	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Al fondo, a la derecha, un nido de ametralladoras...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por el lado izquierdo y la parte del proscenio discurre una trinchera...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Sobre el fondo, a la izquierda, se eleva el tubo de un cañón de largo alcancen...»	72

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mira: el cañón...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Iván: ¿Qué quieres decir?...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre, lo que acabará con nosotros...»	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Sobre todo no te muevas, no vayas a caerte!...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Me oyes, Priscila? Yo estoy aquí, en los camerinos, buscando un quinqué...	10

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Un quinqué! Porque se ha ido la luz...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cuidado con la baranda...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Un quinqué! ¡Cuidado con el cántaro de Mari-Gaila...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué dices? No te oigo muy bien...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nada, nada... ¿Te has hecho daño?	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No me lo digas, a ver si lo acierto...	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Priscila, ya lo encontré! A ver si puedo encenderlo...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Me da una cosa, entrar en ese camerino...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	¿Sabes, Priscila...?	11

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	He bajado por las cuerdas, como Tarzán de los Monos...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues eso...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que cada vez que entro en ese camerino... y más así, a oscuras...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que cada vez que entro en ese camerino... y más así, a oscuras...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ha debido de ser un corte general...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voy a apagar la sala...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y yo voy a bajar, no sea que corten otra vez... Ya limpiaré mañana por aquí arriba	12

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Cuidado con la escalera, que tiene dos peldaños podridos! La semana pasada, casi me caigo...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Querrás decir el año pasado. Hace meses que no subes...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Meses, dice...! ¡Qué exagerada!	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dios las cría, y ellas se juntan...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro que ésas, por lo menos, la escuchan a una cuando les habla...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y eso que no tienen obligación...	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Ahora comprendo por qué cada vez hay más. En vez de matarlas, las invitas a merendar, para que te hagan la tertulia...	12

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Yo, mirar la televisión? Pruebas, pruebas...	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No me extrañaría. Con lo que te tira el vino...	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Miren la proletaria...! Y el papá, terrateniente.	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que está todo tan igual, tan igual, que hasta me parece... como si oliera a Néstor.	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Veinte años... o veintidós?	13

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pobre hombre: cada día peor...	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro: con más de ochenta años...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que si va a venir don Nazario...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero fuiste tú quien...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Además... ¿Quieres que te confiese una cosa?	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si empezamos a bajar la guardia...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tú a mí no me puedes dar lecciones de...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No será que me engañabas con tu marido...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Me refiero a entonces... A las pocas semanas.	15

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Muy ordenado nunca estuvo...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya decía yo que se me cansaba el brazo...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso sin hablar de los panfletos...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¿Podéis guardar estos panfletos hasta el martes?»...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Naturalmente, camarada...»	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y dónde se guardan? Pues..., ¡en los archivos!	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Dónde, si no?...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante...	15

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero sólo es la mujer del director...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno: y la que carga con las deudas, claro...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues préstame el abrigo marrón, anda...	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y dale...	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Ya estaba todo revuelto.	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡La vida en la calle...!	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya te lo he dicho: cuando empezamos a ordenar los archivos...	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y solo estamos en noviembre...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Oye...	17

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Natalia...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Me parece a mí que...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Señora, ya hay pepinos, que estamos en verano»...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O al revés: «Señora, ya estamos en verano, que hay pepinos»...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mira cómo se te sale el orgullo de clase...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí: que hacen agujeros y galerías...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No tanto...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El suelo está todo lleno de agujeros...	18

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mira aquí...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La madera cruje. Debe de estar carcomida por dentro, como un queso gruyère...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo mismo que aquí...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno: con dientes...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Para que ahora vengan y se lo coman esos bichos... ¡qué no sabemos ni cómo se llaman, maldita sea!	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué solución?... ¡Natalia! ¿Adónde vas?	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Además, que la vendimos hace tres años...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Desde luego, estás peor que don Nazario...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	¡Ah, sí! Las goteras de tu cuarto...	19

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si una vez casi me ahogo...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y ya se empezaba a cuartear el techo de la sala...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nadie, nadie...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo que pasa es que sueñas en relieve...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El caso es difamarme...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y ahora, además, la carcoma destrozando el suelo...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Me ha venido a la cabeza, de golpe...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Son... agentes objetivos del capitalismo.	19

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y entonces... ¡adiós Teatro del Fantasma!	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No se lo vamos a permitir...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué haces? Así no... ¿Quieres hundir el escenario?	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quiero... acabar con los agentes esos.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hay que buscar un método... científico.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, claro...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Científico, sí...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Él tenía otros vuelos...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Por cierto, ahora que lo nombras...	20

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	En cualquier caso, yo buscaría por otro lado...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Don Nazario me comentó...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Más cerca de la praxis...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y no es la primera vez...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tienes cada ausencia, hija mía...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porque a don Nazario le están dando por desahuciado desde hace años, pero ya ves...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si no fuera por él, del Teatro no quedarían ni los cimientos...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tiene lagunas, es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que...	20

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que dicen que está superado, que no acierta ni una...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Seguro que hay un método más natural, menos violento...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Van a cerrarme la droguería...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿No me oyes, Natalia? De verdad que no huele...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Más desahogo, más luz, menos humedad...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí, de tantas horas en ese cuartucho...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Qué horror...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues anda, que el pañuelito en la cabeza...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Claro: el pobre, con tal de taparse la calva...	22

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A veces pienso...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, no me refiero a la fachada...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Qué manía, con los olores...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si hace más de una semana que lo puse, y en el prospecto decía que tres días...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Mira que eres exagerada!...	23

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues más a mi favor. Porque entonces se puede pasar años y años sin saber dónde buscar una crítica que, encima, va y no existe...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y por qué no dijo ni una palabra?... ¡Ah, sí!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿La tercera? ¿Y cuáles fueron las dos primeras?... Bueno, no importa.	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Por qué no te quitas esa careta? Estás ridícula... aparte de que no te sirve de nada, porque es de utilería.	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo leí en una revista: la capa de... ¿de qué he dicho?	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Hace un mes que no puedo ni pisar el escenario, de la peste que hay...	24

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero si lo eché hace tres días...	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé que te encontraba Néstor, con tantos achaques...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo de siempre... «El Teatro del Fantasma estrena <i>Los bajos fondos</i> , de Gorki... El próximo jueves, en su local de la Calle de la Paz, la compañía del Teatro del Fantasma presenta un áspero drama social del autor ruso...», etcétera, etcétera... «Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...» Y hablando de espinillas: por qué te molestaba tanto que se las quitara?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que me acostara con tu marido, te traía sin cuidado. Pero lo de las espinillas...	25

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Al fin y al cabo, como de ésta no hay críticas, ni fotos, ni carteles, ni nada...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya ves: dinero perdido, trabajo perdido...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y casi nos ponen una multa de nosecuántas mil...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si no llega a ser por Don Nazario...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Priscila...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Se trataba de provocar, ¿no? De hacer evidentes las contradicciones del sistema y obligar al poder a mostrar su cara represiva con...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oye, Priscila...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A no ser que hubiera en la obra, un buen papel para ti y le metieras en la cabeza que...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Sólo se las quité un par de veces...	25

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo decía para hacerte rabiar, pero, en realidad, solo me dejó quitárselas un par de veces, en tantos años...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Te refieres a... a las espinillas?	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio...	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio...	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio...	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno: digamos tres..., o cuatro.	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso es. La historia del Teatro del Fantasma...	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Es un documento histórico...	27

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por eso mismo: no quiero pasar a la historia con esas ojeras, con ese... belfo...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por eso mismo: no quiero pasar a la historia con esas ojeras, con ese... belfo...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Es verdad que ya estabas un poco mayor para el personaje...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Antígona es un mito... y los mitos no tienen edad.	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues soy más joven que tú, o sea que...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aún dirás que fui yo quien bombardeó la iglesia, quemó el juzgado...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dime tú si no es más raro que no quede ni un documento sobre tu fecha de nacimiento, ni de bautismo, ni...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Algún día tu amiga la Historia lo aclarará...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Nada, nada...	27

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... no puede ser...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... no puede ser...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Qué abirgo ni qué bolso, dice...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y luego hablas de mí...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hipócrita, dice...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Cuatro, pero ni una más...»	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y luego... Ya verás como, al final, confesarás que lo vuestro eran orgías de espinillas...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y luego... Ya verás como, al final, confesarás que lo vuestro eran orgías de espinillas...	28

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Está bien...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Son los celos, que me nublan la...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tú te vas a callejear, y yo encuentro el libreto...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No es posible... ¿Dónde está el resto?	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y luego hablas de mí...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco.	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco.	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaban aquí...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Parece mentira...	29

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quando el río suena...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y decías que nunca íbamos a encontrarlo...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero esto ha sido una señal...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Escrito con su máquina, sí, que hacía las «enes» torcidas...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Las «enes» y las «eles» y las «pes»... Tenía vocación de cursiva. Vacías...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Las «enes» y las «eles» y las «pes»... Tenía vocación de cursiva. Vacías...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tampoco...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nada: ni sombra...	29

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero esto ha sido una señal...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿De <i>El cerco de...</i> ?	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya, ya...	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y encima, a piezas, como un rompecabezas...	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O sea que nadie lo tenía completo...	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nadie más que Néstor, claro...	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«No soy una foca amaestrada. Soy una actriz comprometida y quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda.»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Era verdad: unos nombres imposibles, de tres o cuatro palabras, y había que decirlos enteros cada vez...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	¿Sería verdad... lo de los infiltrados?	31

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mi papel era precioso, creo...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Sería verdad... lo de los infiltrados?	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿De la policía? Había por todas partes...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	En la compañía, en el sindicato, en el partido... Pero lo llevaban con mucha discreción.	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, aquellos días, antes del... accidente...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, aquellos días, antes del... accidente...	31

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quando los últimos ensayos...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tan histórico que se ponía siempre antes de cada estreno y, en cambio, aquellos días... como tranquilo, ¿no? Y tan callado...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tan histórico que se ponía siempre antes de cada estreno y, en cambio, aquellos días... como tranquilo, ¿no? Y tan callado...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te estoy preguntando desde cuándo has decidido que fue un accidente lo que...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por lo menos, mientras no lo podamos probar...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo recuerdo muy bien...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Di: ¿en qué año...?	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué vamos a probar?...?	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	¡Aquí no hay síntomas de nada! ¿De qué dices que...?	32

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Escepticismo! Eso es...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Astigmatismo... Menuda militante	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Escepticismo, digo. Aquí hay síntomas de...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aquí no hay síntomas de nada. Lo que pasa es que quiero salir, y por eso...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Media vida, dice...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tú a mí no puedes tacharme de escéptica...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tuya, sí...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero después de que yo me pasara un mes aquí encerrada...	33

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dos semanas, dos...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Aguantando las primeras embestidas, mientras toda la compañía se evaporaba misteriosamente.	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo que yo sé es el miedo que pasé aquella temporada, aquí sola...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Así y todo, yo vine a los tres días...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y encima, con ese nombrecito: el Teatro del Fantasma...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahora no...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya te he dicho que voy a...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No pude venir antes...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Parece que han cogido a Félix y a Roberto...	33

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bien, bien...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí: a Roberto también... aunque parece que lo sueltan mañana.	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero no sabemos nada de Lola ni de Cris... ¿No han venido por aquí?	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, sí, claro...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, todos...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, yo también...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, pues eso... estar aquí...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, pues eso... estar aquí...	34

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ya ves...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, ya ves...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Como viuda, dirás...	34

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué?... Ah, si, claro... Como viuda...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué?... Ah, si, claro... Como viuda...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué?... Ah, si, claro... Como viuda...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Soy la viuda de Néstor Coposo, ¿comprendes? Mientras que tú...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tú y yo... no tenemos ya nada en común.	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oye, Natalia...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Como te pongas sublime, te montas la rememoración tu solita...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Su muerte no es final, sino el principio...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Eso me suena...	35

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y mientras tanto, ya sabes que en el bar hay varias latas de almejas...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, y de anchoas...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vamos a ver si aclaramos una cosa...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sólo diez líneas y llenas de...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O mejor, dos cosas...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Primera: para recordar...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aunque las almejas huélelas primero, por si están pasadas...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda...	35

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Diez líneas, digo, y llenas de mentiras...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Accidente, lo llaman...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Que una cosa es recordar y otra, delirar.	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Goteras...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aquí también...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ratas, carcoma, goteras...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por no hablar de nosotras...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Y luego hablas de mí...	36

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues mira que tú...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cómo te pones por media docena de espinillas...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Natalia... ¿Eres tú?	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Señoras y señores...	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Distinguido público...	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Querido fantasma...	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	En todo caso, aún falta mucha travesía...	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vaya: otra. Mejor me callo...	37

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Como sigamos así... no vamos a caber.	39
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro, que ni comparación con los canapés del año pasado, tan finos...	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero donde haya unas croquetas, que se quite lo demás...	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Don Nazario los estuvo recordando un mes... Desde la cama.	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo cortés no quita lo valiente...	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, yo...	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por si añorabas el champagne...	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Calla, por Dios... ¿Champagne en un día como hoy?	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	No, señores...	41

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y luego, ya ves: ni un alma...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hola, Maiakovski...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¡En un día como hoy del año 1886, el proletariado conquistó... la tortilla de ocho huevos!».	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Vaya, Cristina! Qué bien se te ve...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues mira que Lola...	41

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pasa, pasa, Félix...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vicente y Ramona, los amantes de Verona...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡No os apelonéis, que hay sitio para todos...!	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues Néstor tampoco creía en el espontaneismo de las masas...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que también está muy bien, yo no digo que no...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si no se revisan las cosas, pues tampoco...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A mi abrigo, por ejemplo, si no le revisara los forros cada tanto...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y las cambias y no pasa nada y mira qué bien y tan contenta...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien...	42

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y entonces, claro, ¿por qué no cambiarle luego las hombreras y que te den ese aire tan moderno y tan ejecutivo?...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues mira que el color...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé, no sé...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya casi nadie lleva este color...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y si lo envío al tinte, para que me lo entonen un poquito?...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y los botones estos que casi no se ven...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mejor le pongo aquellos cuadrados, tan llamativos, para que vean en las fiestas que una también puede ser original...	43

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no: nada de bolsillos...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y así vas revisándolo de arriba a abajo y de adentro a afuera, y que si quitas, y que si pones...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oye... y a ti, ¿cuándo te invitan a tantas fiestas?	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero yo, como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana... porque el presente lo tenemos negro.	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Son malos tiempos para las albóndigas...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mira tú, que espontaneidad...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Menos mal que sabe cómo estamos...	44

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mientras dure el bloqueo, no se puede esperar una mejora del abastecimiento de comestibles...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso que has dicho...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mientras dure el bloqueo, no sé qué no sé cuántos de los comestibles...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Me ha venido así, de pronto...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Esa frase...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y ahora me viene otra...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Habrà que reducir los suministros...	44

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pasa mucho. Mi padre, a los noventa años, empezó a hablar en arameo...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Los bolcheviques nunca ocultan nada al pueblo...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... mientras no rechazemos al enemigo.	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y con luna llena, hasta cantaba salmos...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Has hablado de bolcheviques...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	¿Quieres decir que...?	45

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Será posible que...?	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿De otra obra, quizás? No creo...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A ver, repítelas...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Las frases: mientras dure el bloqueo...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Cómo las voy a repetir? Me han venido de golpe, sin pensar...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Esfuézrate, mujer...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A lo mejor te vienen más y...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y tú te reirás, pero me estoy notando unas cosas aquí abajo...	45

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Unas cosas aquí abajo...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Es que no hay servilletas...	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero ella tenía que enviar panfletos prehistóricos, en vez de invitaciones normales...	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Camaradas: en estos tiempos de desmoralización y conformismo cobarde, es más necesario que nunca mantener los símbolos de una lucha que continúa en todos los...»	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Camaradas: en estos tiempos de desmoralización y conformismo cobarde, es más necesario que nunca mantener los símbolos de una lucha que continúa en todos los...»	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues casi. Con aquella artritis...	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y entérate también de que, si no ha venido nadie, no ha sido por mi invitación...	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Sino por tus canapés del año pasado.	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Claro, por mis canapés...	46

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y tus «vol-au-vent», y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y tus «vol-au-vent», y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir... en menos de un año?	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé... ¿Por qué lo dices?	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro: como no te ocupas de nada práctico...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si no fuera por mí, ya se habrían muerto de... de hidrofobia.	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues habla con él, habla... Que te lo explique. Ahora, con la dentadura nueva, se le entiende casi todo.	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que te lo explique él, anda...	47

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No me dirás que quieren derribar el teatro... ¡otra vez!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Se le salían las lágrimas, al pobre...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Cuatro, cinco...?	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y casi tuve que consolarle yo...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Cuántas veces lo han intentado? La última vez... ¿te acuerdas? ¿O fue la penúltima?	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Con el gordito aquél del Ayuntamiento, que sudaba tanto... ¿te acuerdas?	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¡Lo declaro ruina y se acabó! ¡Se acabó!»...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y yo tampoco estuve mal, reconócelo...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	«¡El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores! Y dígalos también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse...»	48

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¡El Teatro del Fantasma no se rinde, entérese! ¡Dígaselo a sus amos, los especuladores! Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos! Y no habrá quien lo expulse...»	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El parking lo expulsará... Y a nosotras con él.	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	De, no: a. Un acceso al parking... que pasará justo por aquí.	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	De coches, de motos, de camiones...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro: llevas un mes haciendo albóndigas...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Y ésta, en cambio, ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Y ésta, en cambio, ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste...	51

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	En aquella época, las mujeres empezaban a parir a los trece o catorce años...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y yo, pobre de mí, con más miedo que un caracol...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero tú cuando tenías alguna idea genial...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?... Eso del golpe, la verdad, nunca llegué a entenderlo...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?... Eso del golpe, la verdad, nunca llegué a entenderlo...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahora sí que estaría yo en sazón...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y claro, al crítico aquél se lo pusimos en bandeja: «Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues no: además había que ser modernos, y raros, y...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿A quién se le ocurre...?	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menos mal que te lo quitamos de la cabeza, que si no...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Con el sentido del humor que tenían los del Partido...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahí Priscila estuvo muy bien, hay que reconocerlo...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro que eso, hoy, tal como están las cosas, no sería mala idea...	52

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, pues mira: esto no suena mal...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«La burguesía obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Eso ahora no pasa...	52

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«... las fuerza a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«... las fuerza a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas...»	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé, no sé...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mucha música habría que meterle...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y sin estar tú para...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya está ahí otra vez ese dolorcito...	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vergüenza me da decirlo, Néstor, pero...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí: es como si...	53

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya, ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres?	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y lo de los pechos, tampoco...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«La revolución hará...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«La revolución hará más dulce la leche de las madres»... Eso: más dulce...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sinvergüenza...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y todo, por lo que te gustaba chupetearme...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Seguro que a Priscila no la mareabas tanto como a mí...	53

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...!	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tendría gracia, a estas alturas...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro que..., el que la sigue la consigue.	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y tú ni te enterabas...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vaya: más panfletos...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Camaradas: los días de la dictadura están contados...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya ves: otro optimista...	53

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porque Roberto, buen actor no sería, pero a optimismo no le ganaba nadie...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y ahora, ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y ahora, ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...»	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo, se deshacía las manos, ¿te acuerdas?...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, sí, claro: en el tuyo, ¿te acuerdas?...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Bueno, no. No te acordarás...	53

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues sí: aplaudiendo y llorando como un abisinio...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y los de la Policía Secreta allí, a veinte metros, disimulando, pero con una cara de...	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Menudo susto, hija...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo siento, Natalia, pero es que vengo...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Peor, Natalia, peor...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo no he hecho nada...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Autocrítica? ¿A quién? Yo no he hecho nada...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí...	54

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, bueno...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Sí, me lo he comprado! ¿Qué querías que hiciera? Me sentía tan mal, tan mal...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Te sentías tan mal, tan mal... que te has comprado un bolso?	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba de rebajas...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...!	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Basta, por favor, Natalia! ¡No me tortures más! Déjame que te lo cuente todo...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y no es eso lo peor...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y tres, si quieres. A ver si entre tanto me calmo...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé, no creo... ¿Por qué lo preguntas?	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por nada, por nada... Retiro la previa	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno... Para ti, sí...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno... Para ti, sí...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nada, nada... ¿Era por esto, la autocrítica?	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Por el bolso? ¡Quita allá, mujer!...	55

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y se atropella al hablar cuando se entusiasma, como de joven, y la verdad es que no se conserva mal, para la edad que tiene, será por el injerto japonés...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y sigue teniendo buena planta, no te creas...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y sigue teniendo buena planta, no te creas...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Quieres decir... que se dedica a eso de... capar árbolitos?	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Quieres decir... que se dedica a eso de... capar árbolitos?	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, mujer: en el pelo. Unos injertos de pelo que hacen los japoneses...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Lo que le faltaba...	56

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que no, Natalia... Que no es eso lo principal...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que no, Natalia... Que no es eso lo principal...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Pero, ¿sabes lo que te digo? Que me voy a buscar uno granate...	57

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Manipulación tipográfica del texto	¡Qué sé yo! Otra cosa... Algún trastorno glandular, o algo parecido...	58

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Qué sé yo! Otra cosa... Algún trastorno glandular, o algo parecido...	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas.	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé... Algo que me explicaron en la pollería... ¿Qué es eso que llevas?	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No sé... Algo que me explicaron en la pollería... ¿Qué es eso que llevas?	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues entérate de que no es un disfraz...	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por arribista y traidor... ¿Qué les pasa a las gallinas, a ver?	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Él sólo intentaba ayudarnos... Y salvar el Teatro.	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hormonas, dice... ¿Y a las gallinas también les entran ganas de masturbarse?	59

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nada, nada... Quiero que le recuerde la conciencia.	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿A ti te entran ganas... de masturbarte?	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quiero que, al verme así, se acuerde de quién era...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y piense en lo que es ahora...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y piense en lo que es ahora...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Contéstame, Natalia...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... Y se le caiga el injerto japonés.	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso cuéntaselo a mis ovarios...	59
Manipulación tipográfica del texto	Él sólo quiere...	59

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si puedes...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ha sido... como una llamada...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ha sido... como una llamada...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, bueno... dejémoslo.	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues esa palabra, hoy, dicen que hasta huele...	60
Manipulación tipográfica del texto	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí,	60

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y hasta la jofaina de Lola, ¿te acuerdas, qué risa? Y entonces he pensado: ¿Qué va a ser de todo esto? Y me lo he puesto, no sé por qué... Mejor me lo quito. ¿Hay luz en los camerinos?	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	No va a ser fácil decírselo, vas a ver... Ni creo que lo entienda, el pobre.	61

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... «Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta...»	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... «Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta...»	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, como Metáfora no es de lo mejor... y menos para Néstor, que no circulaba ni en bicicleta, pero ya te digo que estaba muy ilusionado con su idea...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, como Metáfora no es de lo mejor... y menos para Néstor, que no circulaba ni en bicicleta, pero ya te digo que estaba muy ilusionado con su idea...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oye, ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí, Natalia?	61
Manipulación tipográfica del texto	Yo hago de Roberto y tú de nosotras... o al revés.	61

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porque no va a ser nada fácil, a estas alturas: después de que habló con el alcalde, un par de ministros y no sé quién más...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Todos queriendo salvar el Teatro del Fantasma...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Museo Teatral Néstor Coposo, creo que querían llamarlo... Museo Teatral...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Museo Teatral Néstor Coposo, creo que querían llamarlo... Museo Teatral...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No comprendo cómo fui tan ciega para no ver la maniobra: todos queriendo salvar el Teatro y poner a Néstor en el santoral...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Se la soltaré a Roberto en el momento oportuno... La última trinchera...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Se la soltaré a Roberto en el momento oportuno... La última trinchera...	61

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Roberto va a llegar enseguida... Ya tenía que estar aquí...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Roberto va a llegar enseguida... Ya tenía que estar aquí...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hola, Roberto...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Cómo estás?...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pasa, pasa...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cuánto hace que no venías por aquí, ¿verdad?...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Lo encuentras muy estropeado?...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno: es que, desde hace tiempo, los del Ayuntamiento no nos dan permiso para arreglar nada...	62
Manipulación tipográfica del texto	Tampoco es que tengamos medios para hacerlo, claro...	62

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No. Mejor sin rodeos...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hola, Roberto...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tenemos que darte una mala noticia: la idea esa te la puedes meter donde te quepa...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, tampoco tanto...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Después de considerar los pros y los contras de tu propuesta, así como la relación de fuerzas en conflicto y las condiciones objetivas del contexto sociopolítico derivadas del nuevo orden mundial...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Fatal...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y si le entro por lo personal? Tú ya me conoces, Roberto. Y sabes que no siempre he elegido lo más conveniente para mí...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de...	62

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bien: tú ya me entiendes...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno: en la madurez...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oye, oye... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oye, oye... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Ay! ¡Qué susto me has...!	63
Manipulación tipográfica del texto	Acto primero... ¿No me sienta como un guante?	63

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Haz el favor de vestirte normal! Está a punto de llegar...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una mujer cabal, con la cabeza en su sitio, que sabe resistir los cantos de sirena y no necesita inventarse milagros para luchar hasta el final...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y encima, para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y encima, para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y encima, para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cuidado, Néstor, cuidado...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Apártate de ahí rápido...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La baranda está rota y tú no lo sabes...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hay poca luz arriba, ten cuidado...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un traspies, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un traspies, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber...	64
Manipulación tipográfica del texto	Hay poca luz arriba, la baranda está rota...	64

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y ya no habrá remedio...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un trapiés, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere...	64

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué...?	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un traspies... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un traspies... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un traspies... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Quién?...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No quiere, ¿qué?...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué vas tú a disparar? Eso es de utilería...	66
Manipulación tipográfica del texto	No juegues con eso, que las armas las carga el diablo...	66

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya sólo faltaría que acabáramos en la página de sucesos...	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mejor ahí, que en los Ecos de Sociedad: «Vuelve la moda de quemarse a lo bonzo...»	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que el otro día bien trágica te pusiste...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo lo que dije es que estábamos haciendo el ridículo...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	¿Y cuando te pusiste a gritar: «¡El fuego! ¡El fuego purificador!»...?»	67

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso lo dices ahora. Que el otro día...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Me extraña, porque no le quitabas la vista del pelo...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y piensas que vale la pena...?	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tantos años, tanto trabajo...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Con lo ordenado que estaba...	68
Manipulación tipográfica del texto	Bueno: ordenado...	68

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y claro que vale la pena seguir...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo no diría tanto...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y nunca lo íbamos a encontrar...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por no hablar de la baba de los arrepentidos, pringando las alfombras...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Cuáles? No serán las del vestíbulo...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y luego está lo otro, lo tuyo...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	De ti, sí... ¿Qué va a ser de ti... cuando seas pequeña?	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	De ti, sí... ¿Qué va a ser de ti... cuando seas pequeña?	68

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No te entiendo...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eres tan cabeza loca...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahora que lo dices...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo.	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo.	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y qué? No veo tanta diferencia entre un orfanato y un asilo...	69
Manipulación tipográfica del texto	¿Qué no? Como del cielo a la tierra...	69

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Además, que para eso aún falta mucho. Y entretanto...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¡Qué horror!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¡Qué horror!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¡Qué horror!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, pero antes... ¡comunista sin remilgos!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ayúdame, por favor...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Porque funcionará, ya verás...	70

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y si ya no hay pueblo, como dice Roberto, pues que entren los... los olvidados, que cada día hay más.	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una foto suya, bien grande...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O un busto, que quedaría muy bien, ¿no te parece?...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sin gafas, desde luego...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y yo...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Yo seré la primera actriz, claro...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	...Yo seré la primera actriz, claro...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O casi la única, qué remedio...	70
Manipulación tipográfica del texto	Incluso de proletaria, aunque ya no se lleve...	70

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y algún papelito para ti...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Priscila...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Me dejas aquí hablando como...?	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡Ay, qué susto me has dado! Creí que...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	<i>El cerco...</i>	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	<i>El cerco de Leningrado...</i>	72

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	<i>El cerco..., no.</i>	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	<i>...de Leningrado, sí.</i>	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Acto primero...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Aquí y allá, sacos terreros y cajas de municiones. Una capa de nieve sucia cubre casi todo el escenario...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Al levantarse el telón está amaneciendo. Fiódor Vasilievich, con chaquetón y pasamontañas, limpia su fusil en primer término...	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Del nido de ametralladoras sale Iván Máximovich, frotándose las manos enguantadas para combatir el frío...»	72
Manipulación tipográfica del texto	Dímelo a mí...	72

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No estoy segura...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	El del pasamontañas creo que era Pepe...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hubo que hacérselo a medida, por el cabezón que tenía...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sigue, sigue...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... «para combatir el frío. Fiódor Vasílievich le mira un momento y vuelve a...»	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ya ves...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Iván: ¿Algún movimiento por allá?...	73

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ni disparar un tiro siquiera...»	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Saben que el frío y el hambre acabarán con nosotros...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«... Van saliendo todos lentamente por el fondo sin mirar atrás.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Entra Vera Yakubovski con su maletín...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vera: Vamos, camarada. El furgón está a punto de salir...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Los vencidos son extranjeros en su propia tierra...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dichoso él, que no pudo verlo...	74
Manipulación tipográfica del texto	Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vera: ¿Qué fue lo que soñó?...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dimitri, tras una pausa: El fin de nuestro sueño...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Los vencidos son extranjeros en su propia tierra...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No es posible...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo tengo la cabeza en su sitio...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No soy historiadora, pero tengo la cabeza en su sitio...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y sé que Leningrado no cayó...	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Ni Moscú, ni la Unión Soviética...	74

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero, entonces, ¿Cómo es posible que...? ¿Dónde has ido?	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahora que lo dices: yo tampoco... ¿Pero, cómo es posible que en la obra...?	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahora que lo dices: yo tampoco... ¿Pero, cómo es posible que en la obra...?	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y aquí tampoco pone el autor, ¿te das cuenta? Sigue el misterio...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero, de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero, de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿La habremos entendido mal?...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no...	75
Manipulación tipográfica del texto	Está muy claro...	75

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La traición del comisario Sokolov...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La escena del banquero alemán...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo del mercado negro...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y la derrota final...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bueno, sí...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ahí reconozco que la cosa se enreda un poco...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un poco, dice...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Debe de ser algo simbólico, pero...	75

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Todo, todo es muy simbólico, diría yo...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Demasiado...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por ejemplo, dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, me doy cuenta... Pero no sé de qué.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que la obra no trata del cerco de Leningrado...	76
Manipulación tipográfica del texto	Ni de la Segunda Guerra Mundial... Es una obra con mensaje.	76

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Simbólica, pero de un modo raro...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Verdad? Es como si...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Como si...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Como un aviso..., o una advertencia... ¡Qué va!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Como un aviso..., o una advertencia... ¡Qué va!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Quién podía entonces suponer...?	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eso: ¿quién podía imaginar...?	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Hace tantos años...	76

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cuando todo era tan...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Todo aquel poderío...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Que parecía eterno...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y estábamos todos tan convencidos...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O más. Tan seguros...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y nos sentíamos tan unidos...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Todos éramos tan jóvenes...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Y se veía tan cerca... la lucha final...	77
Manipulación tipográfica del texto	Y se veía tan cerca... la lucha final...	77

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hasta parecía que la Huelga General, ¿te acuerdas?, era cosa de días, de semanas...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Nadie podía entonces ni imaginar...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo me había hecho un vestido rojo, precioso, muy escotado, para la ocasión...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Se me acabó apolillando, claro...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Di, Natalia: ¿quién crees tú que...?	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Néstor no era capaz de escribir... ni una postal.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Actor, director, empresario..., sí. Pero autor...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Actor, director, empresario..., sí. Pero autor...	77

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Al contrario, siempre estaba como..., como esperando el futuro.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Qué espalda? Ni me la siento...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una bomba, Natalia... ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a ganar los otros?	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Es verdad... Y viceversa.	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro: se quedaban sin infierno...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una bomba, sí... Para los unos y para los otros...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una bomba, sí... Para los unos y para los otros...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¡¡Nooo...!!	78
Manipulación tipográfica del texto	¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?	78

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mira, ya empiezan éstos...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No tardará en amanecer...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Pudieron ser los nuestros... o los otros...	79

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pudieron ser los nuestros... o los otros...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	O unos y otros, como buenos amigos... ¿Nos vamos a dormir?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Montar... <i>El cerco de Leningrado</i> ? ¿Dónde? ¿Y cómo?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Manipulación tipográfica del texto	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y	79

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No empieces otra vez a delirar, Natalia... Van a tirar todo esto...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No empieces otra vez a delirar, Natalia... Van a tirar todo esto...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Veremos si se atreven, con el teatro lleno...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Digo ahora, dentro de unas semanas... Con las máquinas esas, ¿no las oyes?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yo también digo ahora, mañana mismo... Saldremos las dos a la calle y haremos una manifestación, ¿te lo imaginas?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No mucho, la verdad...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos	Con pañuelos rojos y claveles y una pancarta que diga, por ejemplo...	79

suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Por ejemplo: «Jubilados de todos los países, uníos»...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, mujer... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, mujer... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A los que no tenemos de qué arrepentirnos, o algo así... Y ya verás cuánta gente nos sigue. Y luego, en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco...</i>	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A los que no tenemos de qué arrepentirnos, o algo así... Y ya verás cuánta gente nos sigue. Y luego, en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco...</i>	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	¿Y quiénes la vamos a montar? ¿Tú y yo solas? Anda: vamos a dormir, que es tardísimo...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Manipulación tipográfica del texto	Oye, qué fina se te está poniendo la piel...	80

para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Marcador discursivo	¡ Ya me doy cuenta, idiota!	9
Marcador discursivo	¡ Ya voy , ya voy!	10
Marcador discursivo	¡Ya voy, ya voy !	10
Marcador discursivo	¿ Me oyes , Priscila?	10
Marcador discursivo	¿ Me oyes , Priscila? Yo estoy aquí, en los camerinos, buscando un quinqué...	10
Marcador discursivo	¡Priscila, ya lo encontré! A ver si puedo encenderlo...	11
Marcador discursivo	¿ Me oyes , Natalia?	11
Marcador discursivo	Pues eso... Que cada vez que entro en ese camerino... y más así, a oscuras...	11
Marcador discursivo	... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona...	12
Marcador discursivo	Además , que el foso es mucho peor. Con la de ratas que hay allí...	12
Marcador discursivo	Claro que ésas, por lo menos, la escuchan a una cuando les habla...	12
Marcador discursivo	Claro que ésas, por lo menos , la escuchan a una cuando les habla...	12
Marcador discursivo	Y eso que no tienen obligación...	12
Marcador discursivo	Más vale eso, que mirar la televisión de los vecinos con prismáticos.	12
Marcador discursivo	Pues una acuarela.	13
Marcador discursivo	A mí me tira el vino, pero a ti el «chartreuse», como buena burguesa.	13
Marcador discursivo	Ya lo creo: media provincia tenía cuando murió.	13
Marcador discursivo	Y la otra media, la compró mi madre para el nicho.	13
Marcador discursivo	Pues eso: peor.	14
Marcador discursivo	Claro : con más de ochenta años...	14
Marcador discursivo	Así, por lo menos , los vestidos estarían protegidos.	14
Marcador discursivo	O sea : que prefieres oler a naftalina que a Néstor.	14
Marcador discursivo	Pues dejamos los archivos para la semana que viene.	14
Marcador discursivo	Simplemente , me dolía la espalda. A todo el mundo le duele la espalda, lo he leído en una revista.	14
Marcador discursivo	Pero fuiste tú quien...	14
Marcador discursivo	Además ... ¿Quieres que te confiese una cosa?	14
Marcador discursivo	Ya entonces estaba todo revuelto.	15
Marcador discursivo	¿Y dónde se guardan? Pues ..., ¡en los archivos! ¿Dónde, si no?...	15
Marcador discursivo	Pero sólo es la mujer del director...	15
Marcador discursivo	Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro...	15
Marcador discursivo	Bueno : y la que carga con las deudas, claro... Y hablando de deudas, aprovecho para convocar reunión del Consejo de Administración.	15
Marcador discursivo	Bueno: y la que carga con las deudas, claro ... Y hablando de deudas, aprovecho para convocar reunión del Consejo de Administración.	15
Marcador discursivo	A tal efecto , se otorgan facultades a nuestro asesor legal y demás, don Nazario Porras.	15
Marcador discursivo	Pues préstame el abrigo marrón, anda...	16
Marcador discursivo	Pues préstame el abrigo marrón, anda ...	16
Marcador discursivo	Porque al mío le estoy cambiando los forros.	16

Marcador discursivo	Pero , ¿se puede saber qué haces tú dentro de ese abrigo?	16
Marcador discursivo	O sea : que vas a salir.	16
Marcador discursivo	Además , no es marrón.	16
Marcador discursivo	O sea : marrón.	16
Marcador discursivo	Bueno , pues castaño.	16
Marcador discursivo	Bueno, pues castaño.	16
Marcador discursivo	Ya te lo he dicho: cuando empezamos a ordenar los archivos...	16
Marcador discursivo	Ya te lo he dicho: cundo empezamos a ordenar los archivos...	16
Marcador discursivo	Pues , sí: voy a salir. ¿Qué pasa?	16
Marcador discursivo	Pues ya ves : dos.	17
Marcador discursivo	¿En noviembre, ya ?	17
Marcador discursivo	Pues vaya calendario te has buscado.	17
Marcador discursivo	Oye ...	17
Marcador discursivo	«Señora, ya hay pepinos, que estamos en verano»... O al revés : «Señora, ya estamos en verano, que hay pepinos»...	17
Marcador discursivo	Mira cómo se te sale el orgullo de clase...	17
Marcador discursivo	Más vale ser galgo que podenco.	17
Marcador discursivo	Mira esto.	17
Marcador discursivo	Bueno , no importa.	18
Marcador discursivo	Pues a mí me parece que aquí los hay.	18
Marcador discursivo	Mira aquí...	18
Marcador discursivo	¿ Me oyes , Natalia?	18
Marcador discursivo	Bueno : con dientes...	18
Marcador discursivo	Para que ahora vengan y se lo coman esos bichos... ¡qué no sabemos ni cómo se llaman, maldita sea!	18
Marcador discursivo	No te preocupes , Priscila. Eso tiene fácil solución.	18
Marcador discursivo	Además , que la vendimos hace tres años...	18
Marcador discursivo	Para pagar el arreglo del tejado	18
Marcador discursivo	Desde luego , estás peor que don Nazario...	19
Marcador discursivo	Y ya se empezaba a cuartear el techo de la sala...	19
Marcador discursivo	Y claro : por eso roncas tanto.	19
Marcador discursivo	Más vale roncar, que ser sonámbula.	19
Marcador discursivo	Y ahora , además, la carcoma destrozando el suelo...	19
Marcador discursivo	Y ahora, además , la carcoma destrozando el suelo...	19
Marcador discursivo	Asunto solucionado. Así que me voy. Me prestas el abrigo, ¿sí o no?	19
Marcador discursivo	Y entonces ... ¡adiós Teatro del Fantasma!	19
Marcador discursivo	Pero no así.	19
Marcador discursivo	Porque , lo que es Marx, yo juraría que no.	20
Marcador discursivo	Por cierto , ahora que lo nombras...	20
Marcador discursivo	En cualquier caso , yo buscaría por otro lado...	20
Marcador discursivo	Por ejemplo , en la droguería. (<i>Va a seguir</i>)	20
Marcador discursivo	Pues que lo están desahuciando.	20
Marcador discursivo	Porque a don Nazario le están dando por desahuciado desde hace años, pero ya ves ...	20
Marcador discursivo	Porque a don Nazario le están dando por desahuciado desde hace años, pero ya ves ...	20

Marcador discursivo	Si no fuera por él , del Teatro no quedarían ni los cimientos...	20
Marcador discursivo	Tiene lagunas, es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que...	20
Marcador discursivo	Entonces , ¿me lo prestas o no me lo prestas?	21
Marcador discursivo	Si no lo es, poco le falta.	21
Marcador discursivo	Pues al insecto, insecticida.	21
Marcador discursivo	Por cierto : ¿lo has leído o no lo has leído?	21
Marcador discursivo	¿ No me oyes , Natalia? De verdad que no huele...	22
Marcador discursivo	¡ Mira qué guapo está Néstor aquí!	22
Marcador discursivo	Pues anda , que el pañuelito en la cabeza...	22
Marcador discursivo	Claro : el pobre, con tal de taparse la calva...	22
Marcador discursivo	¿ Sabes , Natalia?	22
Marcador discursivo	Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba...	22
Marcador discursivo	Bueno , no me refiero a la fachada...	22
Marcador discursivo	Por partida doble, además ...	22
Marcador discursivo	Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas...	22
Marcador discursivo	O, mejor aún : las fotos y las críticas por un lado, pero junto a los programas, y por otro los carteles y las previas, pero separados.	23
Marcador discursivo	O, mejor aún: las fotos y las críticas por un lado, pero junto a los programas, y por otro los carteles y las previas, pero separados.	23
Marcador discursivo	O, mejor aún: las fotos y las críticas por un lado, pero junto a los programas, y por otro los carteles y las previas, pero separados.	23
Marcador discursivo	O, mejor aún: las fotos y las críticas por un lado , pero junto a los programas, y por otro los carteles y las previas, pero separados.	23
Marcador discursivo	O, mejor aún: las fotos y las críticas por un lado, pero junto a los programas, y por otro los carteles y las previas, pero separados.	23
Marcador discursivo	Claro que , si ponemos las fotos y los carteles juntos y las previas y las críticas también, en otro sitio, los programas podrían quedar aparte.	23
Marcador discursivo	Lo principal es que todo tenga una lógica, pero no para nosotras, sino para la posteridad. En eso estarás de acuerdo, ¿no? Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo..., éste... y pregunte: «A ver: ¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Marcador discursivo	Lo principal es que todo tenga una lógica, pero no para nosotras, sino para la posteridad. En eso estarás de acuerdo, ¿no? Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo..., éste... y pregunte: «A ver: ¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Marcador discursivo	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Marcador discursivo	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo , éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Marcador discursivo	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver : «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Marcador discursivo	Pues más a mi favor. Porque entonces se puede pasar años y años sin saber dónde buscar una crítica que, encima, va y no existe...	23
Marcador discursivo	Pues más a mi favor. Porque entonces se puede pasar años y años sin saber dónde buscar una crítica que, encima, va y no existe...	23
Marcador discursivo	Bueno , no importa.	23
Marcador discursivo	Para empezar , no se por qué mezclas las espinillas con la faja y la	24

	peluca. Son cosas que no tienen nada que ver. Y para terminar , la mascarilla es testimonial.	
Marcador discursivo	Pues sí: me salió.	24
Marcador discursivo	Más vale eso, que acabar con la capa de ozono.	24
Marcador discursivo	En todo caso , con mis pulmones sí que vas a acabar.	24
Marcador discursivo	Pero si lo eché hace tres días...	24
Marcador discursivo	La previa de <i>Los bajos fondos</i> ... Y ya sabes que son mi punto débil.	24
Marcador discursivo	Que me acostara con tu marido, te traía sin cuidado. Pero lo de las espinillas...	25
Marcador discursivo	Al fin y al cabo , como de ésta no hay críticas, ni fotos, ni carteles, ni nada...	25
Marcador discursivo	Ya ves : dinero perdido, trabajo perdido...	25
Marcador discursivo	Pero , claro: hacer o no hacer la obra era lo de menos.	25
Marcador discursivo	Pero, claro : hacer o no hacer la obra era lo de menos.	25
Marcador discursivo	Oye , Priscila...	25
Marcador discursivo	Lo decía para hacerte rabiar, pero , en realidad, solo me dejó quitárselas un par de veces, en tantos años...	25
Marcador discursivo	Lo decía para hacerte rabiar, pero, en realidad , solo me dejó quitárselas un par de veces, en tantos años...	25
Marcador discursivo	Pero reconoce que le quedaban feísimas.	26
Marcador discursivo	Una piel tan fina y, en cambio ...	26
Marcador discursivo	Bueno : digamos tres..., o cuatro.	26
Marcador discursivo	Pero ni una más.	26
Marcador discursivo	Todo por orden cronológico, claro .	26
Marcador discursivo	¡ Mira quién aparece por aquí!	26
Marcador discursivo	Pero , ¿qué haces?	26
Marcador discursivo	Por eso mismo : no quiero pasar a la historia con esas ojeras, con ese... belfo...	27
Marcador discursivo	Los mitos no, de acuerdo .	27
Marcador discursivo	Pero las actrices, sí.	27
Marcador discursivo	Pues soy más joven que tú, o sea que...	27
Marcador discursivo	Pues soy más joven que tú, o sea que ...	27
Marcador discursivo	¡ Bueno , ese tema ya me tiene harta!	27
Marcador discursivo	Pues , ¿sabes lo que te digo? Que no fueron cuatro veces, sino cinco.	27
Marcador discursivo	Hipócrita, dice ...	28
Marcador discursivo	¡ Mira quién habló!	28
Marcador discursivo	Y luego ... Ya verás como, al final, confesarás que lo vuestro eran orgías de espinillas...	28
Marcador discursivo	Y luego... Ya verás como, al final, confesarás que lo vuestro eran orgías de espinillas...	28
Marcador discursivo	Y luego... Ya verás como, al final , confesarás que lo vuestro eran orgías de espinillas...	28
Marcador discursivo	Mira esto y vete, si te atreves.	28
Marcador discursivo	¿ Ya ni leer sabes?	28
Marcador discursivo	¡ Claro que lo es!	29
Marcador discursivo	Pero esto ha sido una señal...	29
Marcador discursivo	Di . ¿Tú crees?	29
Marcador discursivo	¡ Basta!	30
Marcador discursivo	Pues eso es lo de menos. A mí, lo que me sacaba de quicio, era todo	30

	lo demás.	
Marcador discursivo	Pues a todo lo demás.	30
Marcador discursivo	Ya, ya... Pero, ¿no puedes precisar un poco?	30
Marcador discursivo	Ya, ya... Pero , ¿no puedes precisar un poco?	30
Marcador discursivo	Y encima , a piezas, como un rompecabezas...	30
Marcador discursivo	O sea que nadie lo tenía completo...	30
Marcador discursivo	Nadie más que Néstor, claro ...	30
Marcador discursivo	Y se lo decía cada día: «No soy una foca amaestrada. Soy una actriz comprometida y quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda.»	30
Marcador discursivo	Pero , ¿por qué tanto secreto?	30
Marcador discursivo	«¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro , claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Marcador discursivo	«¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro , camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Marcador discursivo	Di : ¿crees que sería verdad?	31
Marcador discursivo	En la compañía, en el sindicato, en el partido... Pero lo llevaban con mucha discreción.	31
Marcador discursivo	Tan histérico que se ponía siempre antes de cada estreno y, en cambio , aquellos días... como tranquilo, ¿no? Y tan callado...	31
Marcador discursivo	Y si no lo llamamos asesinato ni accidente, ¿cómo quieres llamarlo?	31
Marcador discursivo	Por lo menos , mientras no lo podamos probar...	31
Marcador discursivo	¿Qué vamos a probar, dices ?	32
Marcador discursivo	Di : ¿en qué año...?	32
Marcador discursivo	Bien , Priscila: esto es muy grave y merece una asamblea general.	32
Marcador discursivo	Escepticismo, digo .	32
Marcador discursivo	¡Qué vamos a probar, dices ! ¿Y para qué buscamos el libreto, eh? ¿Para qué lo estamos buscando veinte años?	32
Marcador discursivo	¡Qué vamos a probar, dices ! ¿Y para qué buscamos el libreto, eh? ¿ Para qué lo estamos buscando veinte años?	32
Marcador discursivo	Media vida, dice ...	32
Marcador discursivo	Pero después de que yo me pasara un mes aquí encerrada...	33
Marcador discursivo	Así y todo , yo vine a los tres días...	33
Marcador discursivo	Y encima , con ese nombrecito: el Teatro del Fantasma...	33
Marcador discursivo	¡No, por favor , Natalia!	33
Marcador discursivo	Ya te he dicho que voy a...	33
Marcador discursivo	Sí: a Roberto también... aunque parece que lo sueltan mañana.	33
Marcador discursivo	Ah, sí, claro ...	34
Marcador discursivo	Y el juez, y el gobernador, y un notario, ¿ verdad ?	34
Marcador discursivo	Sí, yo también ...	34
Marcador discursivo	Ah, pues eso... estar aquí...	34
Marcador discursivo	Y se han llevado la baranda, ¿ verdad ?	34
Marcador discursivo	Sí, ya ves ...	34
Marcador discursivo	No, ya ves ...	34
Marcador discursivo	Menos mal ...	34
Marcador discursivo	Bueno , y como mujer de Nestor, pero eso...	34
Marcador discursivo	Bueno, y como mujer de Nestor, pero eso...	34
Marcador discursivo	Como viuda, dirás ...	34

Marcador discursivo	¿Qué?... Ah, si, claro ... Como viuda...	34
Marcador discursivo	Soy la viuda de Néstor Coposo, ¿comprendes? Mientras que tú...	34
Marcador discursivo	Priscila, por favor ...	34
Marcador discursivo	Oye , Natalia...	35
Marcador discursivo	Y lo que antes nos separó, ahora tiene que unirnos. Su muerte no es el final, sino el principio...	35
Marcador discursivo	Y lo que antes nos separó, ahora tiene que unirnos. Su muerte no es el final, sino el principio...	35
Marcador discursivo	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés ... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Marcador discursivo	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Marcador discursivo	Y mientras tanto , ya sabes que en el bar hay varias latas de almejas...	35
Marcador discursivo	Y mientras tanto, ya sabes que en el bar hay varias latas de almejas...	35
Marcador discursivo	Oye , Natalia...	35
Marcador discursivo	Vamos a ver si aclaramos una cosa...	35
Marcador discursivo	No has leído la prensa, ¿ verdad ? ¡Qué cerdos! Sólo diez líneas y llenas de...	35
Marcador discursivo	O mejor , dos cosas... Primera: para recordar...	35
Marcador discursivo	O mejor, dos cosas... Primera : para recordar...	35
Marcador discursivo	Aunque las almejas huélelas primero, por si están pasadas...	35
Marcador discursivo	Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda ...	35
Marcador discursivo	Y luego hablas de mí...	36
Marcador discursivo	Pues mira que tú...	36
Marcador discursivo	Es una Metáfora, claro .	37
Marcador discursivo	En todo caso , aún falta mucha travesía...	37
Marcador discursivo	Vaya : otra.	37
Marcador discursivo	¡ Pues qué bien!	39
Marcador discursivo	Claro , que ni comparación con los canapés del año pasado, tan finos...	40
Marcador discursivo	Pero donde haya unas croquetas, que se quite lo demás...	40
Marcador discursivo	Pues tus «vol-au-vent» fueron los reyes de la fiesta.	40
Marcador discursivo	La ensaladilla, al fin y al cabo , es lo de menos.	40
Marcador discursivo	Calla , por Dios... ¿Champagne en un día como hoy?	40
Marcador discursivo	Y luego , ya ves: ni un alma...	41
Marcador discursivo	Y luego, ya ves : ni un alma...	41
Marcador discursivo	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Marcador discursivo	La música puede cambiar, pero la letra... ¿ verdad , Maiakovski?... La letra...	41
Marcador discursivo	Y luego , ya ves: ¡un éxito de convocatoria!	41
Marcador discursivo	Y luego, ya ves : ¡un éxito de convocatoria!	41
Marcador discursivo	Pues mira que Lola...	41
Marcador discursivo	¿Me pasas el vino, por favor ?	41
Marcador discursivo	Pues Néstor tampoco creía en el espontaneismo de las masas...	42
Marcador discursivo	Ya ves ... ¿Y eso te lo decía en la cama?	42
Marcador discursivo	Si no se revisan las cosas, pues tampoco...	42

Marcador discursivo	A mi abrigo, por ejemplo , si no le revisara los forros cada tanto...	42
Marcador discursivo	Pero luego , claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan?...	42
Marcador discursivo	Pero luego, claro , le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan?...	42
Marcador discursivo	Y entonces , claro, ¿por qué no cambiarle luego las hombreras y que te den ese aire tan moderno y tan ejecutivo?...	42
Marcador discursivo	Y entonces, claro , ¿por qué no cambiarle luego las hombreras y que te den ese aire tan moderno y tan ejecutivo?...	42
Marcador discursivo	Pues mira que el color...	42
Marcador discursivo	Oye... y a ti, ¿cuándo te invitan a tantas fiestas?	43
Marcador discursivo	Claro , a ti, como eres tan joven, esas cosas ni te preocupan.	43
Marcador discursivo	Pero yo, como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana... porque el presente lo tenemos negro.	43
Marcador discursivo	Y es que las masas, pobrecitas, tienen la espontaneidad muy castigada hoy en día.	43
Marcador discursivo	La misma Domitila, ya ves , tan popular ella, dice que su familia no quiere ni probarlas.	44
Marcador discursivo	Todos prefieren las hamburguesas, dice .	44
Marcador discursivo	Mira tú, que espontaneidad...	44
Marcador discursivo	Menos mal que sabe cómo estamos...	44
Marcador discursivo	El otro día, por cierto , me dijo que comemos peor que su familia.	44
Marcador discursivo	En fin : malos tiempos para las albóndigas.	44
Marcador discursivo	Mientras dure el bloqueo, no se puede esperar una mejora del abastecimiento de comestibles...	44
Marcador discursivo	Ahora hazte la loca.	44
Marcador discursivo	Ahora resultará que no se hace la loca, sino que lo está.	44
Marcador discursivo	Ahora resultará que no se hace la loca, sino que lo está.	44
Marcador discursivo	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿ Te das cuenta ?	45
Marcador discursivo	¿De otra obra, quizás ?	45
Marcador discursivo	No creo... A ver , repítelas...	45
Marcador discursivo	Esfuézate, mujer... A lo mejor te vienen más y...	45
Marcador discursivo	Desde luego , Natalia, ¡qué deterioro!	45
Marcador discursivo	Déjate de cosas y contéstame: ¿ para qué ?	45
Marcador discursivo	Pues me contesto yo: para saber quién mató a Néstor, y por qué.	45
Marcador discursivo	Pues me contesto yo: para saber quién mató a Néstor, y por qué.	45
Marcador discursivo	Pues me contesto yo: para saber quién mató a Néstor, y por qué .	45
Marcador discursivo	Pero ella tenía que enviar panfletos prehistóricos, en vez de invitaciones normales...	46
Marcador discursivo	Pues mi abuelo nunca habló en arameo, entérate.	46
Marcador discursivo	Pues mi abuelo nunca habló en arameo, entérate .	46
Marcador discursivo	Pues casi. Con aquella artritis...	46
Marcador discursivo	Y entérate también de que, si no ha venido nadie, no ha sido por mi invitación...	46
Marcador discursivo	... Sino por tus canapés del año pasado.	46
Marcador discursivo	Claro , por mis canapés...	46
Marcador discursivo	Pues ya ves lo que pasa con tu demagogia populista. Ni las ratas han venido.	47

Marcador discursivo	Las ratas, ya se sabe , siempre acaban por abandonar el barco.	47
Marcador discursivo	Desde luego : cuando notan que el barco se hunde. Como éste.	47
Marcador discursivo	¿ Ya vuelves con tu derrotismo?	47
Marcador discursivo	Este barco no se hunde, entérate .	47
Marcador discursivo	Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año.	47
Marcador discursivo	Y conste que no soy una derrotista, sino una derrotada.	47
Marcador discursivo	Claro : como no te ocupas de nada práctico...	47
Marcador discursivo	Si no fuera por mí, ya se habrían muerto de... de hidrofobia.	47
Marcador discursivo	Si no fuera por mí, ya se habrían muerto de... de hidrofobia.	47
Marcador discursivo	Pues habla con él, habla... Que te lo explique. Ahora , con la dentadura nueva, se le entiende casi todo.	47
Marcador discursivo	Pues habla con él, habla... Que te lo explique. Ahora, con la dentadura nueva, se le entiende casi todo.	47
Marcador discursivo	Que te lo explique él, anda ...	47
Marcador discursivo	Y míralo : firme como una roca.	48
Marcador discursivo	Pero no pudieron: firme como una roca.	48
Marcador discursivo	¡Dígaselo a sus amos, los especuladores! Y dígalos también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa...	48
Marcador discursivo	¡ Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos!	48
Marcador discursivo	¡ Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos!	48
Marcador discursivo	Y a nosotras con él.	48
Marcador discursivo	Claro : llevas un mes haciendo albóndigas...	48
Marcador discursivo	¿ Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Marcador discursivo	¿Para qué? ¿ Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Marcador discursivo	...Y ésta, en cambio , ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste...	51
Marcador discursivo	...Y ésta, en cambio, ya ves : yo no quería, pero tú te empeñaste...	51
Marcador discursivo	...Y ésta, en cambio, ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste...	51
Marcador discursivo	«¿Por qué ha de ser vieja, vamos a ver ?»	51
Marcador discursivo	Pero tú cuando tenías alguna idea genial...	51
Marcador discursivo	«¡Una Madre Coraje joven! ¿ Te imaginas , qué golpe para la reacción?... Eso del golpe, la verdad, nunca llegué a entenderlo...	51
Marcador discursivo	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?... Eso del golpe, la verdad , nunca llegué a entenderlo...	51
Marcador discursivo	« Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Marcador discursivo	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Marcador discursivo	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos , tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Marcador discursivo	Y claro , al crítico aquél se lo pusimos en bandeja: «Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón...	52
Marcador discursivo	Yo, la verdad , Néstor, no comprendo ese afán tuyo por provocar a todos.	52
Marcador discursivo	Pues no: además había que ser modernos, y raros, y...	52
Marcador discursivo	¡Como esto, por ejemplo ! ¡Hacer un musical con el <i>Manifiesto comunista</i> !	52

Marcador discursivo	Menos mal que te lo quitamos de la cabeza, que si no...	52
Marcador discursivo	Menos mal que te lo quitamos de la cabeza, que si no ...	52
Marcador discursivo	« Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...»	52
Marcador discursivo	Claro que eso, hoy, tal como están las cosas, no sería mala idea...	52
Marcador discursivo	Ah, pues mira : esto no suena mal...	52
Marcador discursivo	Aunque , no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables...	52
Marcador discursivo	Aunque, no sé ... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables...	52
Marcador discursivo	Ya ves , qué antigualla.	52
Marcador discursivo	«... las fuerza a introducir la llamada civilización, es decir , a hacerse burguesas...»	52
Marcador discursivo	Y sin estar tú para...	52
Marcador discursivo	Vergüenza me da decirlo, Néstor, pero ...	53
Marcador discursivo	Ya, ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres?	53
Marcador discursivo	Ya, ya sé que es imposible, pero ... ¿qué quieres?	53
Marcador discursivo	Y todo , por lo que te gustaba chupetearme...	53
Marcador discursivo	Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova...	53
Marcador discursivo	Sobre todo conmigo, por eso de ser la amante.	53
Marcador discursivo	Y ahora que la nombro: ¿cómo es que tarda tanto?	53
Marcador discursivo	¡ Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...!	53
Marcador discursivo	Claro que ..., el que la sigue la consigue.	53
Marcador discursivo	Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde...	53
Marcador discursivo	Y tú ni te enterabas...	53
Marcador discursivo	Vaya : más panfletos...	53
Marcador discursivo	Ya ves : otro optimista...	53
Marcador discursivo	Porque Roberto, buen actor no sería, pero a optimismo no le ganaba nadie...	53
Marcador discursivo	Porque Roberto, buen actor no sería, pero a optimismo no le ganaba nadie...	53
Marcador discursivo	Y ahora , ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?...	53
Marcador discursivo	Y ahora, ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?...	53
Marcador discursivo	Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo, se deshacía las manos, ¿te acuerdas?...	53
Marcador discursivo	Ah, sí, claro : en el tuyo, ¿te acuerdas?...	53
Marcador discursivo	Bueno , no.	53
Marcador discursivo	Pues sí: aplaudiendo y llorando como un abisinio...	53
Marcador discursivo	Y los de la Policía Secreta allí, a veinte metros, disimulando, pero con una cara de...	53
Marcador discursivo	Lo siento , Natalia, pero es que vengo...	54
Marcador discursivo	Lo siento, Natalia, pero es que vengo...	54
Marcador discursivo	Pero , asamblea, ¿para qué? ¿No me lo puedes contar así, por las buenas?	54
Marcador discursivo	Pues a mí...	54
Marcador discursivo	¿ Y eso qué es?	54
Marcador discursivo	Ya lo veo. ¿Te lo has comprado?	54
Marcador discursivo	Di : ¿te has comprado un bolso?	54

Marcador discursivo	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55
Marcador discursivo	Y tres, si quieres. A ver si entre tanto me calmo...	55
Marcador discursivo	Bueno... Para ti, sí...	55
Marcador discursivo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Marcador discursivo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad , tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Marcador discursivo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora , con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Marcador discursivo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Marcador discursivo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería	55

	serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	
Marcador discursivo	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Marcador discursivo	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Marcador discursivo	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que , ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Marcador discursivo	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Marcador discursivo	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir , no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Marcador discursivo	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Marcador discursivo	Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta...	56
Marcador discursivo	Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta...	56
Marcador discursivo	Pero en seguida me ha entrado como una ofuscación, y me he metido en la tienda, y luego, en la calle, al verme con el bolso encima, me he dicho: ¿Qué has hecho, Priscila?	56
Marcador discursivo	Pero en seguida me ha entrado como una ofuscación, y me he metido en la tienda, y luego , en la calle, al verme con el bolso encima, me he dicho: ¿Qué has hecho, Priscila?	56
Marcador discursivo	Pues todo: que te has ofuscado al ver a Roberto con el pelo japonés y te has metido en una tienda a comprarte ese bolso incoloro, inodoro y estúpido. ¿No te da vergüenza?	57
Marcador discursivo	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Marcador discursivo	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57

Marcador discursivo	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima , para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Marcador discursivo	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima , para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di ?	57
Marcador discursivo	Pero , ¿sabes lo que te digo? Que me voy a buscar uno granate...	57
Marcador discursivo	Natalia, por favor ... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Marcador discursivo	¿Qué otra cosa, a ver ?	58
Marcador discursivo	Pues entérate de que no es un disfraz...	58
Marcador discursivo	Y las traigo aquí para que les dé el sol.	58
Marcador discursivo	Y es mi traje de Vera Yakubovski.	58
Marcador discursivo	Por arribista y traidor... ¿Qué les pasa a las gallinas, a ver ?	59
Marcador discursivo	Hormonas, dice ...	59
Marcador discursivo	Bueno , no me importa lo que hagas con tu cuerpo.	59
Marcador discursivo	Pero de una cosa puedes estar segura: la menopausia es irreversible. Lo mismo que la Historia.	59
Marcador discursivo	Y en cuanto a Roberto, no tienes por qué mortificarle.	59
Marcador discursivo	¿En el almacén, dices ?	59
Marcador discursivo	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro ... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Marcador discursivo	¡ Pues tú me diras que puede ser! ¡Y no se te ocurra compararme con una gallina!	60
Marcador discursivo	Bueno , bueno... dejémoslo.	60
Marcador discursivo	Bueno, bueno ... dejémoslo.	60
Marcador discursivo	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Marcador discursivo	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Marcador discursivo	Pues esa palabra, hoy, dicen que hasta huele...	60
Marcador discursivo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno:	60

	menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	
Marcador discursivo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Marcador discursivo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Marcador discursivo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Marcador discursivo	Y entonces he pensado: ¿Qué va a ser de todo esto? Y me lo he puesto, no sé por qué... Mejor me lo quito. ¿Hay luz en los camerinos?	60
Marcador discursivo	Sí, como Metáfora no es de lo mejor... y menos para Néstor, que no circulaba ni en bicicleta, pero ya te digo que estaba muy ilusionado con su idea...	61
Marcador discursivo	Oye , ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí, Natalia?	61
Marcador discursivo	Oye , ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí, Natalia?	61
Marcador discursivo	Porque no va a ser nada fácil, a estas alturas: después de que hablé con el alcalde, un par de ministros y no sé quién más...	61
Marcador discursivo	Porque no va a ser nada fácil, a estas alturas: después de que hablé con el alcalde, un par de ministros y no sé quién más...	61
Marcador discursivo	Y dijo que todos, ya ves , estaban muy interesados.	61
Marcador discursivo	Por cierto: también dijo no sé qué de cambiarle el nombre, y que a los fantasmas, mejor enterrarlos, ¿te das cuenta?	61
Marcador discursivo	Y nosotras, ¿qué?	61
Marcador discursivo	Vaya: esta frase me ha quedado muy bien, ¿no te parece?	61
Marcador discursivo	De veras , Natalia: ¿por qué no ensayamos un poco?	61
Marcador discursivo	Bueno: es que, desde hace tiempo, los del Ayuntamiento no nos dan permiso para arreglar nada...	62
Marcador discursivo	Tampoco es que tengamos medios para hacerlo, claro...	62
Marcador discursivo	Tampoco es que tengamos medios para hacerlo, claro ...	62
Marcador discursivo	Bueno , tampoco tanto...	62
Marcador discursivo	Después de considerar los pros y los contras de tu propuesta, así como la relación de fuerzas en conflicto y las condiciones objetivas del contexto sociopolítico derivadas del nuevo orden mundial...	62
Marcador discursivo	Después de considerar los pros y los contras de tu propuesta, así como la relación de fuerzas en conflicto y las condiciones objetivas del contexto sociopolítico derivadas del nuevo orden mundial...	62
Marcador discursivo	Y sabes que no siempre he elegido lo más conveniente para mí...	62
Marcador discursivo	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de...	62
Marcador discursivo	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de...	62
Marcador discursivo	Bien: tú ya me entiendes...	62

Marcador discursivo	Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez...	62
Marcador discursivo	Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora , ya en la vejez...	62
Marcador discursivo	Bueno : en la madurez...	62
Marcador discursivo	Ahora , ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...	62
Marcador discursivo	Oye , oye... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Marcador discursivo	Oye, oye ... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Marcador discursivo	Y encima , para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Marcador discursivo	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Marcador discursivo	Y entonces , adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días...	65
Marcador discursivo	Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	65
Marcador discursivo	¿ Y cuando te pusiste a gritar: «¡El fuego! ¡El fuego purificador!»...?	67
Marcador discursivo	Bueno , pues sí: el otro día quería terminar con todo...	67
Marcador discursivo	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo...	67
Marcador discursivo	Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Marcador discursivo	Pero , vamos a ver: ¿tú escuchaste a Roberto?	67
Marcador discursivo	Pero, vamos a ver : ¿tú escuchaste a Roberto?	67
Marcador discursivo	Pues me enteré, ya ves.	68
Marcador discursivo	Pues me enteré, ya ves .	68
Marcador discursivo	Di : ¿vale la pena seguir aguantando el tipo?	68
Marcador discursivo	Bueno : ordenado...	68
Marcador discursivo	Y claro que vale la pena seguir...	68
Marcador discursivo	Y nunca lo íbamos a encontrar...	68
Marcador discursivo	Y luego está lo otro, lo tuyo...	68
Marcador discursivo	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero , ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Marcador discursivo	Pues , no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo.	69
Marcador discursivo	Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo.	69
Marcador discursivo	Además , que para eso aún falta mucho. Y entretanto...	69
Marcador discursivo	Pues no me importa: con granos, pero joven. ¿Te imaginas?	69
Marcador discursivo	Pues no me importa: con granos, pero joven. ¿Te imaginas?	69
Marcador discursivo	Bueno , pero antes... ¡comunista sin remilgos!	69
Marcador discursivo	Bueno, pero antes ... ¡comunista sin remilgos!	69
Marcador discursivo	Desde luego , Natalia, antes del orfanato te van a llevar al frenopático.	70
Marcador discursivo	Ayúdame, por favor ...	70
Marcador discursivo	Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito...	70
Marcador discursivo	Sobre todo yo, claro , pero tú también harás algún papelito...	70
Marcador discursivo	Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito...	70
Marcador discursivo	Porque funcionará, ya verás...	70

Marcador discursivo	Porque funcionará, ya verás...	70
Marcador discursivo	Y ya verás como funcionará.	70
Marcador discursivo	Sin gafas, desde luego...	70
Marcador discursivo	Pero sin divismos, no faltaría más.	70
Marcador discursivo	Haré monólogos, pero de papeles secundarios.	70
Marcador discursivo	Incluso de proletaria, aunque ya no se lleve...	70
Marcador discursivo	Incluso de proletaria, aunque ya no se lleve...	70
Marcador discursivo	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Marcador discursivo	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Marcador discursivo	Mira: el cañón...	72
Marcador discursivo	Oye: y tú, ¿cómo es que lees sin gafas?	73
Marcador discursivo	Ya ves... «Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie... Iván: ¿Algún movimiento por allá?... Fiódor no responde. Iván: No. Seguro que no. Saben que no necesitan moverse. Ni disparar un tiro siquiera...»	73
Marcador discursivo	Ya ves... «Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie... Iván: ¿Algún movimiento por allá?... Fiódor no responde. Iván: No. Seguro que no. Saben que no necesitan moverse. Ni disparar un tiro siquiera...»	73
Marcador discursivo	No soy historiadora, pero tengo la cabeza en su sito... Y sé que Leningrado no cayó... Ni Moscú, ni la Unión Soviética... Y que los nazis no ganaron la guerra, ¿verdad que no? ¡Natalia! ¿Verdad que los nazis no ganaron la guerra y que Leningrado no se rindió?	74
Marcador discursivo	Pero , entonces, ¿Cómo es posible que...? ¿Dónde has ido?	74
Marcador discursivo	Pero, entonces , ¿Cómo es posible que...? ¿Dónde has ido?	74
Marcador discursivo	¿ Pero , cómo es posible que en la obra...?	75
Marcador discursivo	Sigue el misterio... Pero , de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera... ¿La habremos entendido mal?...	75
Marcador discursivo	Sigue el misterio... Pero, de todos modos , tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera... ¿La habremos entendido mal?...	75
Marcador discursivo	Bueno , sí... Ahí reconozco que la cosa se enreda un poco...	75
Marcador discursivo	Un poco, dice...	75
Marcador discursivo	Debe de ser algo simbólico, pero...	75
Marcador discursivo	Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo , dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Marcador discursivo	Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo, dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Marcador discursivo	Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo, dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Marcador discursivo	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero , para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga.	75

	Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	
Marcador discursivo	Sí, me doy cuenta... Pero no sé de qué.	75
Marcador discursivo	Simbólica, pero de un modo raro...	76
Marcador discursivo	Incluso tú, ya ves.	77
Marcador discursivo	Incluso tú, ya ves .	77
Marcador discursivo	Se me acabó apolillando, claro ...	77
Marcador discursivo	Di , Natalia: ¿quién crees tú que...?	77
Marcador discursivo	Actor, director, empresario..., sí. Pero autor...	77
Marcador discursivo	Y para escribir esta obra, tendría que haber sido, además, adivino.	77
Marcador discursivo	Y para escribir esta obra, tendría que haber sido, además , adivino.	77
Marcador discursivo	Y Néstor era muy criticón, pero no derrotista.	77
Marcador discursivo	Al contrario , siempre estaba como..., como esperando el futuro.	77
Marcador discursivo	Y otra cosa: que una obra así, entonces , era como una bomba.	77
Marcador discursivo	Pues decirles a los otros que los nuestros iban a perder.	78
Marcador discursivo	Claro : se quedaban sin infierno...	78
Marcador discursivo	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Marcador discursivo	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Marcador discursivo	Y ahora , ¿ya lo sabemos?	78
Marcador discursivo	Mira , ya empiezan éstos...	78
Marcador discursivo	Di , ¿ya lo sabemos?	78
Marcador discursivo	¿ Me oyes , Natalia?	79
Marcador discursivo	Claro ... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Marcador discursivo	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Marcador discursivo	Por ejemplo : «Jubilados de todos los países, uníos»...	79
Marcador discursivo	No, mujer... Por ejemplo : «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Marcador discursivo	Y ya verás cuánta gente nos sigue.	79
Marcador discursivo	Y luego , en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco</i> ...	79
Marcador discursivo	Anda : vamos a dormir, que es tardísimo...	80
Marcador discursivo	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos , tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Marcador discursivo	Oye , qué fina se te está poniendo la piel...	80
Marcador discursivo	Pero no sabemos nada de Lola ni de Cris... ¿No han venido por aquí?	
Metáfora	Al pobre Néstor lo tenías mártir .	13
Metáfora	Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba... Bueno, no me refiero a la fachada ...	22
Metáfora	... Aguantando las primeras embestidas , mientras toda la compañía se evaporaba misteriosamente.	33
Metáfora	... Aguantando las primeras embestidas, mientras toda la compañía se evaporaba misteriosamente.	33
Metáfora	¡Yo no me evaporé !	33
Metáfora	Una guerra perdida no decide una batalla ...	35

Metáfora	Yo, si el barco se hunde, me hundiré con él.	37
Metáfora	En todo caso, aún falta mucha travesía...	37
Metáfora	Pues tus «vol-au-vent» fueron los reyes de la fiesta.	40
Metáfora	¿Me prestas el porrón un ratito, no se te vaya a dormir en los brazos?	40
Metáfora	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien...	42
Metáfora	Hay que sembrar para el futuro , porque el presente lo tenemos negro.	43
Metáfora	Hay que sembrar para el futuro, porque el presente lo tenemos negro.	43
Metáfora	Pero yo, como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana... porque el presente lo tenemos negro.	43
Metáfora	Y dile, dile que pertenece a las masas oprimidas: cuelga el delantal y nos deja plantadas.	44
Metáfora	Y dile, dile que pertenece a las masas oprimidas: cuelga el delantal y nos deja plantadas.	44
Metáfora	Las ratas, ya se sabe, siempre acaban por abandonar el barco.	47
Metáfora	Desde luego: cuando notan que el barco se hunde. Como éste.	47
Metáfora	Este barco no se hunde , entérate.	47
Metáfora	Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año.	47
Metáfora	¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir... en menos de un año?	47
Metáfora	Don Nazario los revolcó en su propio terreno.	48
Metáfora	Y dígales también que ese fantasma , es verdad, ya no recorre Europa... ¡Pero se ha refugiado aquí, para esperar mejores tiempos!»	48
Metáfora	¿No era ya bastante peligroso ser rojos?	52
Metáfora	¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica?	54
Metáfora	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Metáfora	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia » o algo parecido...	61
Metáfora	A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera...	61
Metáfora	Y si el barco se hunde , yo me hundiré con él.	63
Metáfora	¿Con los mercaderes repartiéndose el mundo a rebanadas?	68
Metáfora	Y claro que sacaremos a Néstor de la cuneta, pero no lo pondremos en ninguna autopista , sino en el vestíbulo.	70
Metáfora	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación... » ¿Te das cuenta?	75
Monólogo	Y lo que yo ordenaba de día, Néstor lo desordenaba de noche. Eso sin hablar de los panfletos... «¿Podéis guardar estos panfletos hasta el martes?»... «Naturalmente, camarada...» ¿Y dónde se guardan? Pues..., ¡en los archivos! ¿Dónde, si no?... Y todo patas arriba, y a empezar otra ez. Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo	15

	<p>es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro... Y hablando de deudas, aprovecho para convocar reunión del Consejo de Administración. Con carácter de urgencia. Muy bien... Se abre la sesión. Lectura del orden del día. Punto primero y único: pago inmediato de la contribución urbana. Informe de Tesorería: la actual falta de liquidez nos obliga a vender los sanitarios del primer piso... ya que los de la platea se vendieron el año pasado. A tal efecto, se otorga facultades a nuestro asesor legal y demás, don Nazario Porras. Se acepta la propuesta por unanimidad. Ruegos y preguntas.</p>	
Monólogo	<p>¡Mira qué guapo está Nestor aquí! Fuenteovejuna... ¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?... ¡Natalia! ¿Quieres venir de una vez?... Y eso que las medias le sentaban fatal. Moradas, ¿no? Qué horror... Pues anda, que el pañuelito en la cabeza... Claro: el pobre, con tal de taparse la calva... A veces pienso... ¿Sabes, Natalia? A veces pienso que hizo bien en morir: no hubiera sabido envejecer... Y si ya con cuarenta y pocos estaba como estaba... Bueno, no me refiero a la fachada... Míralo: un abedul. Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además... Pero entre la faja, las botas para la artritis, la peluca prematura y esa obsesión tuya de quitarle espinillas...</p>	22
Monólogo	<p>Señoras y señores... Distinguido público... Querido fantasma... Esto no hay quien lo salve. ¿No hay quien lo salve? ¿Quién ha dicho eso? Nadie. No lo ha dicho nadie. Y mucho menos, yo. Yo, si el barco se hunde, me hundiré con él. Es una Metáfora, claro. O algo así. En todo caso, aún falta mucha travesía... Vaya: otra. Mejor me callo...</p>	37
Monólogo	<p>Lo que hay ahora es mucho revisionismo, y por eso pasa lo que pasa. Que también está muy bien, yo no digo que no... Si no se revisan las cosas, pues tampoco... A mi abrigo, por ejemplo, si no le revisara los forros cada tanto... Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapa, tan grandotas, que ya no se llevan?... Y las cambias y no pasa nada y mira qué bien y tan contetna... otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien... Y al otro año alguien te dice que tan ancho parece una campana y que el talle ceñido realza la figura, y te lo estrechas, y te ves más joven y te parece que te miran más y que te invitan a más fiestas y estupendo... Y entonces, claro, ¿por qué no cambiarle luego las hombreras y que te den ese aire tan moderno y tan ejecutivo?... Pues mira que el color... No sé, no sé... Se me ve un poco rancia, ¿no? Ya casi nadie lleva este color... ¿Y si lo envío al tinte, para que me lo entonen un poquito?... Y los botones éstos, que casi no se ven... Mejor le pongo aquellos cuadrados, tan llamativos, para que vena en las fiestas que una también puede ser original... ¿Y los bolsillos? ¿Para qué bolsillos? ¿Para esconder las manos, como un ferroviario? ¿O para guardar las sobras de la merienda? No, no: nada de bolsillos... Y así vas revisándolo de arriba a abajo y de adentro a afuera, y que si quitas, y que si pones... Y un buen día, en una de esas fiestas, se te acerca un camarero y te dice: «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»</p>	42
Monólogo	<p>...Y ésta, en cambio, ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste... «¿Por qué ha de ser vieja, vamos a ver? En aquella época, las mujeres empezaban a parir a los trece o catorce años...» Y yo, pobre de mí, con más miedo que un caracol... «Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas...»</p>	51

	<p>Pero tú, cuando tenías alguna idea genial... «¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?»... Eso del golpe, la verdad, nunca llegué a entenderlo... Ahora sí que estaría yo en sazón... «Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...» Y claro, al crítico aquél se lo pusimos en bandeja: «Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón... Yo, la verdad, Néstor, no comprendo ese afán tuyo por provocar a todos. ¿No era ya bastante peligroso ser rojos? Pues no: además, había que ser modernos, y raros, y... ¡Como esto, por ejemplo! ¡Hacer un musical con el <i>Manifiesto comunista</i>! ¿A quién se le ocurre...? Menos mal que te lo quitamos de la cabeza, que si no... Con el sentido del humor que tenían los del Partido... Ahí Priscila estuvo muy bien, hay que reconocerlo... «Pues el local es mío y aquí no lo haces. Si quieres, vas y lo montas en la Catedral...» Claro que eso, hoy, tal como están las cosas, no sería mala idea... «El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...» Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime... «... en las aguas heladas / del cálculo egoísta...» Ah, pues mira: esto no suena mal «... en las aguas heladas / del cálculo egoísta...» Aunque, no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables... «La burguesía obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción...» Ya ves, qué antigualla. Eso ahora no pasa... «... las fueras a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas...» Algo exagerado, ¿no? No sé, no sé... Mucha música habría que meterle... Y sin estar tú para... ¡Ay! Ya está ahí otra vez ese dolorcito... En el mismo sitio y la misma hora. Vergüenza me da decirlo, Néstor, pero... Sí, sí: es como si... Con decirte que la última vez hasta marqué un poquito... Ya ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres? Yo no me lo invento. Y lo de los pechos, tampoco... ¿Qué me decías?... «La revolución hará...» ¿Cómo era?... «La revolución hará más dulce la leche de las madres»... Eso: más dulce... Sinvergüenza... Y todo, por lo que te gustaba chupetearme... Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova... Sobre todo conmigo, por eso de ser la amante. Seguro que a Priscila no la mareabas tanto como a mí... Y ahora que la nombro: ¿cómo es que tarda tanto? ¡Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...! Tendría gracia, a estas alturas... Claro que..., el que la sigue la consigue. Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde... ¿Desde cuándo?... Lo menos desde <i>Esperando al zurdo</i>, si no antes... Y tú ni te enterabas... Vaya: más panfletos... «Camaradas: los días de la dictadura están contados...» Ya ves: otro optimista... Porque Roberto, buen actor no sería, pero a optimismo no le ganaba nadie... «El pueblo unido, jamás será vencido»... Y ahora, ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?... Es lo que yo te decía, ¿te acuerdas? «Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...» Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo, se deshacía las manos, ¿te acuerdas?... En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez... ¿Cuándo fue?... Ah, sí, claro: en el tuyo, ¿te acuerdas?... Bueno, no. No te acordarás... Pues sí: aplaudiendo y llorando como un abisinio... Y los de la Policía Secreta allí, a veinte metros, disimulando, pero con una cara de...</p>	
Monólogo	<p>Hola, Roberto... ¿Cómo estás?... Pasa, pasa... Cuánto hace que no venías por aquí, ¿verdad?... ¿Lo encuentras muy</p>	62

	<p>estropeado?... Bueno: es que, desde hace tiempo, los del Ayuntamiento no nos dan permiso para arreglar nada... Tampoco es que tengamos medios para hacerlo, claro... No. Mejor sin rodeos... Hola, Roberto... Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa... Bueno, tampoco tanto... Después de considerar los pros y los contras de tu propuesta, así como la relación de fuerzas en conflicto y las condiciones objetivas del contexto sociopolítico derivadas del nuevo orden mundial... Fatal... ¿Y si le entro por lo personal? Tú ya me conoces, Roberto. Y sabes que no siempre he elegido lo más conveniente para mí... Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de... Bien: tú ya me entiendes... Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez... Bueno: en la madurez... Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...</p>	
Monólogo	<p>Cuidado, Néstor, cuidado... Apártate de ahí rápido... La baranda está rota y tú no lo sabes... Hay poca luz arriba, ten cuidado... Un trapiés, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber... ¿De quién? Hay poca luz arriba, la baranda está rota... ¿Desde cuándo? Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas? Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i>, que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un trapiés, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor... Un trapiés... tan oscuro... o un empujón de alguno que... ¿Quién?... No quiere, ¿qué?... ¡Cuidado Néstor!</p>	64
Oración elíptica	¡Yo a ti muy bien!	10
Oración elíptica	¡Hay uno en el segundo!	10
Oración elíptica	¡Meses, dice...! ¡Qué exagerada!	12
Oración elíptica	Pues una acuarela.	13
Oración elíptica	Mejor un óleo.	13
Oración elíptica	¡Miren la proletaria...! Y el papá, terrateniente.	13
Oración elíptica	¿Veinte años... o veintidós?	13
Oración elíptica	Pues eso: peor.	14
Oración elíptica	¿Excusa, tu reuma?	14
Oración elíptica	Bueno, pues castaño.	16
Oración elíptica	O sea: marrón.	16
Oración elíptica	Eso, nunca.	16
Oración elíptica	¿Los forros, otra vez?	16
Oración elíptica	¡La vida en la calle...!	17
Oración elíptica	Pues ya ves: dos.	17
Oración elíptica	¿La madera?	17
Oración elíptica	No, mujer: más pequeños.	17
Oración elíptica	No: más aún.	17

Oración elíptica	¿Más aún?	18
Oración elíptica	¿Microbios?	18
Oración elíptica	No tanto...	18
Oración elíptica	No: mandriles, no.	18
Oración elíptica	Bueno: con dientes...	18
Oración elíptica	¿Qué solución? ...	18
Oración elíptica	¿Yo, sonámbula?	19
Oración elíptica	Asunto solucionado. Así que me voy. Me prestas el abrigo, ¿sí o no?	19
Oración elíptica	¿Cómo que solucionado? Tenemos que hacer algo para acabar con ellos.	19
Oración elíptica	Pero no así.	19
Oración elíptica	Científico, sí...	20
Oración elíptica	Don Nazario me comentó...	20
Oración elíptica	Más cerca de la praxis...	20
Oración elíptica	Y no es la primera vez...	20
Oración elíptica	¿A don Nazario?	20
Oración elíptica	No: a Marx.	20
Oración elíptica	A don Nazario, no.	20
Oración elíptica	Qué casualidad.	21
Oración elíptica	Nada de casualidad: necesidad.	21
Oración elíptica	Pues al insecto, insecticida.	21
Oración elíptica	Al Capital.	21
Oración elíptica	Y de hombría, cumplidor como el primero. Por partida doble, además...	22
Oración elíptica	Ni una palabra.	23
Oración elíptica	La tercera.	23
Oración elíptica	«De», no: contra.	24
Oración elíptica	¿Contra qué?	24
Oración elíptica	Contra los pesticidas contaminantes.	24
Oración elíptica	¿De qué?	24
Oración elíptica	¿La capa de qué?	24
Oración elíptica	¡Un mes!	24
Oración elíptica	La previa de Los bajos fondos... Y ya sabes que son mi punto débil.	24
Oración elíptica	Que me acostara con tu marido, te traía sin cuidado. Pero lo de las espinillas...	25
Oración elíptica	Y casi nos ponen una multa de nosecuántas mil...	25
Oración elíptica	¿Un par de veces?	26
Oración elíptica	Cuatro.	26
Oración elíptica	Cuatro, sí.	26
Oración elíptica	Pero ni una más.	26
Oración elíptica	¿Y los carteles?	26
Oración elíptica	Ya. Como una exposición.	26
Oración elíptica	¡Tú, en Antígona!	26
Oración elíptica	Los mitos no, de acuerdo.	27
Oración elíptica	Pero las actrices, sí.	27
Oración elíptica	Eso: o la Arqueología.	27

Oración elíptica	Hipócrita, dice...	28
Oración elíptica	Las «enes» y las «eles» y las «pes»...	29
Oración elíptica	Vacías...	29
Oración elíptica	Y del autor, ni sombra.	29
Oración elíptica	Tampoco...	29
Oración elíptica	Tanto misterio.	29
Oración elíptica	Nada: ni sombra...	29
Oración elíptica	Preciso, ¿qué?	29
Oración elíptica	Tanto misterio.	29
Oración elíptica	Misterio, ¿cuál?	29
Oración elíptica	Con el autor.	29
Oración elíptica	El autor de la obra.	29
Oración elíptica	¿De qué obra?	29
Oración elíptica	¿De <i>El cerco de Leningrado</i>?	29
Oración elíptica	¿De <i>El cerco de ...</i>?	30
Oración elíptica	De los actores, nadie.	30
Oración elíptica	Y encima, a piezas, como un rompecabezas...	30
Oración elíptica	Y las hojas, sin numerar.	30
Oración elíptica	¿Raro, Néstor?	31
Oración elíptica	Escepticismo, digo.	32
Oración elíptica	Veintitrés.	32
Oración elíptica	Ni tú ni nadie.	32
Oración elíptica	La de quedarnos a vivir en el teatro.	33
Oración elíptica	Dos semanas, dos...	33
Oración elíptica	Ahora no...	33
Oración elíptica	¿Y la policía?	33
Oración elíptica	Y el juez, y el gobernador, y un notario, ¿verdad?	34
Oración elíptica	¿Y tú?	34
Oración elíptica	Sí, yo también...	34
Oración elíptica	Como viuda, dirás...	34
Oración elíptica	¿Qué?... Ah, sí, claro... Como viuda...	34
Oración elíptica	¿Y el abrigo?	36
Oración elíptica	¿Qué abrigo?	36
Oración elíptica	Yo, ¿qué?	36
Oración elíptica	Y mucho menos, yo.	37
Oración elíptica	O algo, así.	37
Oración elíptica	Vaya: otra.	37
Oración elíptica	Y la tortilla, un primor.	40
Oración elíptica	¿Champagne, en un día como hoy?	40
Oración elíptica	¡No, señores!	40
Oración elíptica	¡Como el perro de Pavlov!	40
Oración elíptica	¡Para perro, el de tu padre!	41
Oración elíptica	Eso: la letra, la de siempre.	41
Oración elíptica	Y luego, ya ves: ¡un éxito de convocatoria!	41

Oración elíptica	¡Un apaluso para Don Nazario!	41
Oración elíptica	Los miércoles, cariño.	43
Oración elíptica	¿Qué botas?	46
Oración elíptica	¿Las ortopédicas?	46
Oración elíptica	Con aquella artritis...	46
Oración elíptica	En menos de un año.	47
Oración elíptica	¿Hundir, dices?	47
Oración elíptica	¿Cuatro, cinco...?	47
Oración elíptica	Contra viento y marea.	48
Oración elíptica	Y a nosotras con él.	48
Oración elíptica	De coches, de motos, de camiones...	48
Oración elíptica	Algo exagerado, ¿no?	52
Oración elíptica	Y lo de los pechos, tampoco...	53
Oración elíptica	Vaya: más panfletos...	53
Oración elíptica	Ya ves: otro optimista...	53
Oración elíptica	Bueno, no.	53
Oración elíptica	Menudo susto, hija...	54
Oración elíptica	Pues a mí...	54
Oración elíptica	¡De rebajas!	54
Oración elíptica	¿Trastorno?	58
Oración elíptica	¿En el almacén, dices?	59
Oración elíptica	Porque nos tienen miedo. Sí, sí: miedo.	61
Oración elíptica	¡Luxemburgo, no!	63
Oración elíptica	¡La soltera!	63
Oración elíptica	Razón de más. Al suelo o disparo.	66
Oración elíptica	Razón de más. Al suelo o disparo.	66
Oración elíptica	Sólo el teatro.	67
Oración elíptica	¿Trágica, yo?	67
Oración elíptica	Y más.	67
Oración elíptica	Eso también.	67
Oración elíptica	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Oración elíptica	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Oración elíptica	De la A a la Z.	68
Oración elíptica	Bueno: ordenado...	68
Oración elíptica	Ahora más que nunca.	68
Oración elíptica	Con una sola meta: resistir.	68
Oración elíptica	¡A un orfanato!	69
Oración elíptica	Sí: con granos.	69
Oración elíptica	¿Hasta los veintiocho?	69
Oración elíptica	Bueno, pero antes... ¡comunista sin remilgos!	69

Oración elíptica	Pero con granos.	69
Oración elíptica	¿Qué arte va a ser? El nuestro: el arte dramático.	70
Oración elíptica	El arte dramático, Priscila.	70
Oración elíptica	Tú y yo.	70
Oración elíptica	Una foto suya, bien grande...	70
Oración elíptica	Sin gafas, desde luego...	70
Oración elíptica	Y yo...	70
Oración elíptica	O casi la única, qué remedio...	70
Oración elíptica	Monólogos sobre todo.	71
Oración elíptica	Y algún papelito para ti...	71
Oración elíptica	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Oración elíptica	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Oración elíptica	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Oración elíptica	¿Qué te ha pasado? ¿Un desmayo, o algo así? ¿Qué tienes ahí?	72
Oración elíptica	Un poco, dice...	75
Oración elíptica	Ni de la Segunda Guerra Mundial... Es una obra con mensaje.	76
Oración elíptica	Simbólica, pero de un modo raro...	76
Oración elíptica	O una profecía...	76
Oración elíptica	De ningún modo.	76
Oración elíptica	Claro que no.	76
Oración elíptica	Yo también.	76
Oración elíptica	Medio mundo.	76
Oración elíptica	O más. Tan seguros...	77
Oración elíptica	Como puños, sí.	77
Oración elíptica	Incluso tú, ya ves.	77
Oración elíptica	A la vuelta de la esquina.	77
Oración elíptica	No, Priscila.	77
Oración elíptica	No y no.	77
Oración elíptica	¿Adivino, Néstor? ¡Ja!	77
Oración elíptica	¿Una bomba?	77
Oración elíptica	¿Es que no lo sabíamos... desde siempre? (se refiere al asesinato de Néstor, aunque no aparece en el texto)	78
Oración elíptica	Di, ¿ya lo sabemos? (sigue refiriéndose a la muerte de Néstor, aunque no se menciona en el libro expresamente)	78
Oración elíptica	No mucho, la verdad...	79
Oración elíptica	¿Verdad que sí?	80
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿A dónde vas a ir tú?	10
Orden pragmático o marcado de las palabras	¡Que en el segundo, hay uno!	10
Orden pragmático o marcado de las palabras	¡Meses, dice...! ¡Qué exagerada!	12

palabras		
Orden pragmático o marcado de las palabras	Además, que el foso es mucho peor. Con la de ratas que hay allí...	12
Orden pragmático o marcado de las palabras	Claro que ésas, por lo menos, la escuchan a una cuando les habla... Y eso que no tienen obligación...	12
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Yo, mirar la televisión?	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y en el camerino ése, ¿qué es lo que te pasa?	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	Mujer... olor fuerte sí tenía, pero... ¡en veinte años...!	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	Ya lo sé, pero, con mi olfato, yo lo noto.	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tú lo que notas son las ganas de hombre.	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	Amnesia es lo que tiene, no amnistía.	14
Orden pragmático o marcado de las palabras	Pero fuiste tú quien...	14
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tú a mí no me puedes dar lecciones de...	14
Orden pragmático o marcado de las palabras	Ya entonces estaba todo revuelto.	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	Muy ordenado nunca estuvo...	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y tú, ¿a dónde vas con eso?	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro...	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro...	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante... Compañera de viaje, eso sí. Pero sólo es la mujer del director... Bueno: y la que carga con las deudas, claro...	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Ya estás queriendo salir?	16
Orden pragmático o marcado de las palabras	Pero, ¿se puede saber qué haces tú dentro de ese abrigo?	16
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué dices que te parece?	17
Orden pragmático o	¿Yo, sonámbula?	19

marcado de las palabras		
Orden pragmático o marcado de las palabras	Porque, lo que es Marx, yo juraría que no.	20
Orden pragmático o marcado de las palabras	Ya estamos: tú y tu olfato.	21
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?	22
Orden pragmático o marcado de las palabras	En todo caso, con mis pulmones sí que vas a acabar.	24
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Molestarme, a mí?	25
Orden pragmático o marcado de las palabras	A no ser que hubiera en la obra, un buen papel para ti y le metieras en la cabeza que...	25
Orden pragmático o marcado de las palabras	Aún dirás que fui yo quien bombardeó la iglesia, quemó el juzgado...	27
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Encontraste, qué?	28
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué fue lo que encontraste, di?	28
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Y quién te ha dicho a ti que yo voy a salir?	28
Orden pragmático o marcado de las palabras	Qué abirgo ni qué bolso, dice...	28
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Yo, hablar de ti?	28
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Ya ni leer sabes?	28
Orden pragmático o marcado de las palabras	Mi papel era precioso, creo...	31
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Accidente, lo llamas?	31
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tan histérico que se ponía siempre antes de cada estreno y, en cambio, aquellos días... como tranquilo, ¿no? Y tan callado...	31
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué vamos a probar, dices?	32
Orden pragmático o marcado de las palabras	Escepticismo, digo.	32
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tú a mí no puedes tacharme de escéptica...	32

Orden pragmático o marcado de las palabras	Media vida, dice...	32
Orden pragmático o marcado de las palabras	Esto lo empecé yo.	32
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tuya, sí...	33
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y a los demás los andaba buscando la policía, lo sabes muy bien.	33
Orden pragmático o marcado de las palabras	Lo que yo sé es el miedo que pasé aquella temporada, aquí sola...	33
Orden pragmático o marcado de las palabras	Digo que tú, ¿qué has hecho?	34
Orden pragmático o marcado de las palabras	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días.	34
Orden pragmático o marcado de las palabras	Como viuda, dirás...	34
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tú y yo... no tenemos ya nada en común.	34
Orden pragmático o marcado de las palabras	Diez líneas, digo, y llenas de mentiras... Accidente, lo llaman...	35
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Yo, hablar de ti?	36
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y mucho menos, yo.	37
Orden pragmático o marcado de las palabras	Yo, si el barco se hunde, me hundiré con él.	37
Orden pragmático o marcado de las palabras	Eso sí: la ideología, que no falte.	40
Orden pragmático o marcado de las palabras	¡Para perro, el de tu padre!	41
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿El perro de quién, has dicho?	41
Orden pragmático o marcado de las palabras	Una invitación normal no podía ser.	41
Orden pragmático o marcado de las palabras	Que también está muy bien, yo no digo que no...	42
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y tú, ¿se puede saber qué haces con las macetas?	43
Orden pragmático o marcado de las palabras	Claro, a ti, como eres tan joven, esas cosas ni te preocupan.	43

palabras		
Orden pragmático o marcado de las palabras	Más allá de tus narices, quiero decir.	43
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y es que las masas, pobrecitas, tienen la espontaneidad muy castigada hoy en día.	43
Orden pragmático o marcado de las palabras	La misma Domitila, ya ves, tan popular ella, dice que su familia no quiere ni probarlas.	44
Orden pragmático o marcado de las palabras	Todos prefieren las hamburguesas, dice.	44
Orden pragmático o marcado de las palabras	Mi padre, a los noventa años, empezó a hablar en arameo...	44
Orden pragmático o marcado de las palabras	Pues me contesto yo: para saber quién mató a Néstor, y por qué.	45
Orden pragmático o marcado de las palabras	Pues mi abuelo nunca habló en arameo, entérate.	46
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y entérate también de que, si no ha venido nadie, no ha sido por mi invitación...	46
Orden pragmático o marcado de las palabras	Las ratas, ya se sabe, siempre acaban por abandonar el barco.	47
Orden pragmático o marcado de las palabras	Este barco no se hunde, entérate.	47
Orden pragmático o marcado de las palabras	Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año.	47
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Hundir, dices?	47
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y casi tuve que consolarle yo...	48
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y yo tampoco estuve mal, reconócelo...	48
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y dígales también que ese fantasma, es verdad, ya no recorre Europa...	48
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta.	48
Orden pragmático o marcado de las palabras	Yo, lo que quiero, es que pongas los pies en tierra.	49
Orden pragmático o marcado de las palabras	¡Aquí tengo puestos los pies!	49
Orden pragmático o marcado de las palabras	Acábala tú, si quieres.	49
Orden pragmático o	Y yo, pobre de mí, con más miedo que un caracol...	51

marcado de las palabras		
Orden pragmático o marcado de las palabras	Pero tú cuando tenías alguna idea genial...	51
Orden pragmático o marcado de las palabras	Ahora sí que estaría yo en sazón...	51
Orden pragmático o marcado de las palabras	Yo, la verdad, Néstor, no comprendo ese afán tuyo por provocar a todos.	52
Orden pragmático o marcado de las palabras	Que tú, mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova...	53
Orden pragmático o marcado de las palabras	Tendría gracia, a estas alturas...	53
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y no es eso lo peor...	55
Orden pragmático o marcado de las palabras	Nada, nada... ¿Era por esto, la autocrítica?	55
Orden pragmático o marcado de las palabras	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo , sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué sé yo!	58
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué les pasa a las gallinas, si puede saberse?	58
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué les pasa a las gallinas, a ver?	59
Orden pragmático o marcado de las palabras	Hormonas, dice...	59
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿En el almacén, dices?	59
Orden pragmático o marcado de las palabras	Pues esa palabra, hoy, dicen que hasta huele...	60
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Y sabes, en el fondo, por qué?	61
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué estás haciendo, si puede saberse?	62

Orden pragmático o marcado de las palabras	Y sabes que no siempre he elegido lo más conveniente para mí...	62
Orden pragmático o marcado de las palabras	Un traspíes, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber...	64
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Qué vas tú a disparar?	66
Orden pragmático o marcado de las palabras	Que el otro día bien trágica te pusiste...	67
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Trágica, yo?	67
Orden pragmático o marcado de las palabras	Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito...	70
Orden pragmático o marcado de las palabras	Gratis, si es preciso.	70
Orden pragmático o marcado de las palabras	Dímelo a mí...	72
Orden pragmático o marcado de las palabras	Aquí ya nada es nuestro.	74
Orden pragmático o marcado de las palabras	Un poco, dice...	75
Orden pragmático o marcado de las palabras	Todo, todo es muy simbólico, diría yo...	75
Orden pragmático o marcado de las palabras	Simbólica, pero de un modo raro...	76
Orden pragmático o marcado de las palabras	¿Quién podía entonces suponer...?	76
Orden pragmático o marcado de las palabras	Actor, director, empresario..., sí.	77
Orden pragmático o marcado de las palabras	O derrotista, que es peor.	77
Orden pragmático o marcado de las palabras	Y otra cosa: que una obra así, entonces, era como una bomba.	77
Orden pragmático o marcado de las palabras	Una bomba, sí... Para los unos y para los otros...	78
Palabra malsonante y término ofensivo	Para que ahora vengan y se lo coman esos bichos... ¡qué no sabemos ni cómo se llaman, maldita sea!	18
Palabra malsonante y término ofensivo	¡No seas idiota , Natalia!	18
Palabra malsonante y término ofensivo	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas . Una piel tan fina y, en cambio...	26
Palabra malsonante y	«No soy una foca amaestrada . Soy una actriz comprometida y	30

término ofensivo	quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda.»	
Palabra malsonante y término ofensivo	¡Qué cerdos!	35
Palabra malsonante y término ofensivo	¡ Para perro, el de tu padre!	41
Palabra malsonante y término ofensivo	¡Y me controlo cuando me da la gana!	41
Palabra malsonante y término ofensivo	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Palabra malsonante y término ofensivo	Sinvergüenza...	53
Palabra malsonante y término ofensivo	¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía! ¡Así te haces cómplice de la relación de explotación entre el empresario y el...!	54
Palabra malsonante y término ofensivo	Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta...	56
Palabra malsonante y término ofensivo	¿Y a las gallinas también les entran ganas de masturbarse?	59
Palabra malsonante y término ofensivo	¿A ti te entran ganas... de masturbarte?	59
Palabra malsonante y término ofensivo	A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera...	61
Palabra malsonante y término ofensivo	Tenemos que darte una mala noticia: la ideíta esa te la puedes meter donde te quepa...	62
Palabra malsonante y término ofensivo	Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza , cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un trapiés, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere...	65
Palabra malsonante y término ofensivo	¿Con los chupatintas cayéndonos, como cuervos, día sí, día no?	68
Palabra malsonante y término ofensivo	Eres tan cabeza loca...	68
Palabra malsonante y término ofensivo	¡Ya me doy cuenta, idiota!	9
Paralelismo	¡ Natalia! ¿Qué pasa? ¡Natalia! ¿Estás ahí?	9
Paralelismo	¡ Ya voy, ya voy!	10
Paralelismo	Ya lo creo: media provincia tenía cuando murió. Y la otra media , la compró mi madre para el nicho.	13
Paralelismo	Y todo patas arriba, y a empezar otra vez.	15
Paralelismo	Para eso está Priscila, que no es actriz, ni militante...	15
Paralelismo	— Eso es senilidad. — Eso es que no te enteras.	16
Paralelismo	No: mandriles, no.	18
Paralelismo	Que dicen que está superado, que no acierta ni una...	20
Paralelismo	Vaya novedad y vaya vulgaridad.	20
Paralelismo	Por cierto: ¿lo has leído o no lo has leído?	21
Paralelismo	Para empezar , no se por qué mezclas las espinillas con la faja y la peluca. Son cosas que no tienen nada que ver. Y para terminar , la mascarilla es testimonial.	24
Paralelismo	Ya ves: dinero perdido, trabajo perdido...	25
Paralelismo	— Y luego hablas de mí... ¿Quién se pasa la vida en la calle? — ¿Y quién te ha dicho a ti que voy a salir? — ¿Y el abrigo y el bolso, qué? — Y luego hablas de mí...	28
Paralelismo	Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después.	30

Paralelismo	— ¡ Lo haces porque voy a salir! — Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo.	32
Paralelismo	— Aquí hay síntomas de... — Aquí no hay síntomas de nada. Lo que pasa es que quiero salir, y por eso...	32
Paralelismo	— ¿ Y para qué buscamos el libreto, eh? ¿ Para qué lo estamos buscando veinte años?	32
Paralelismo	¿ Para qué lo estamos buscando veinte años? (...) — ¿ Para qué nos hemos pasado media vida metidas en este teatro?	32
Paralelismo	Ni tú ni nadie.	32
Paralelismo	Y el juez, y el gobernador, y un notario, ¿verdad?	34
Paralelismo	Fue así, y ahora Néstor ya no está, y quedamos tú y yo.	34
Paralelismo	¿ Y el amor de Néstor? ¿ Y su lucha, que fue también la nuestra? ¿ Y este teatro, por el que dio la vida?	34
Paralelismo	— O celebrarlo fuera. — O echar a algunos a la calle.	39
Paralelismo	¿Me controlo o no me controlo?	41
Paralelismo	Y las cambias y no pasa nada y mira qué bien y tan contenta...	42
Paralelismo	¿ Para qué bolsillos? ¿ Para esconder las manos, como un ferroviario? ¿ O para guardar las sobras de la merienda?	43
Paralelismo	Y así vas revisándolo de arriba a abajo y de adentro a afuera , y que si quitas, y que si pones...	43
Paralelismo	Y así vas revisándolo de arriba a abajo y de adentro a afuera, y que si quitas, y que si pones...	43
Paralelismo	— A lo mejor te vienen más y... — ¿ Y qué? — Y damos con la clave.	45
Paralelismo	— Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta. — Yo, lo que quiero, es que pongas los pies en tierra.	49
Paralelismo	¿ Para qué? ¿ Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Paralelismo	« Que no , Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan tablas...»	51
Paralelismo	« Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Paralelismo	En el mismo sitio y a la misma hora.	52
Paralelismo	— ¿ A quién? Yo no he hecho nada... — ¿ A quién va a ser, una autocrítica? Pues a mí...	54
Paralelismo	¿ Te das cuenta, Priscila? ¿ Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica?	54
Paralelismo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante , me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Paralelismo	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya	56

	sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima , ¿de verdad que no te gusta el color?	
Paralelismo	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Paralelismo	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Paralelismo	— ¿Desde cuándo te ocupas de las plantas? — Desde que tú no las sacas a pasear.	58
Paralelismo	— ... Y piense en lo que es ahora... (...) — ... Y se le caiga el injerto japonés.	59
Paralelismo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Paralelismo	A ti y a mí. A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera...	61
Paralelismo	Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor , y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...	62
Paralelismo	— ¿Yo invento milagros? (...) — ¿Yo me creo alguien?	63
Paralelismo	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i>, que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós a hacer más dulce la leche de las madres , sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere...	64
Paralelismo	Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede , apártate de ahí, cuidado Néstor...	65
Paralelismo	Tantos años, tanto trabajo...	68
Paralelismo	¿ Con los tanques esos trabajando hasta de noche? ¿ Con los chupatintas cayéndonos, como cuervos, día sí, día no? ¿ Con los mercaderes repartiéndose el mundo a rebanadas?	68
Paralelismo	¿ Con los chupatintas cayéndonos, como cuervos, día sí, día no?	68
Paralelismo	— Sí: eso que te está pasando. ¿Qué va a ser de ti? — ¿De mí? — De ti, sí... ¿Qué va a ser de ti... cuando seas pequeña?	68
Paralelismo	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica... ? ¿Qué	69

	horror!	
Paralelismo	— ¿Te das cuenta? A esos no los para nadie. — ¿Qué no? A esos los va a parar el arte.	69
Paralelismo	Y veremos si se atreven a derribar un teatro vivo, un teatro que funciona.	70
Paralelismo	Y si ya no hay pueblo, como dice Roberto, pues que entre los... los olvidados, que cada día hay más. Y ya verás como funcionará. Y claro que sacaremos a Néstor de la cuneta, pero no lo pondremos en ninguna autopista, sino en el vestíbulo.	70
Paralelismo	Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás... Y les pediremos que escriban obras sobre eso. Monólogos sobre todo. Y algún papelito para ti... Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»... Que eso no es nada malo, si se hace de corazón...	71
Paralelismo	Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo, dice Andréi: « No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Paralelismo	— Como un aviso..., o una advertencia... ¡Qué va! — O una profecía... ¡Ni hablar!	76
Paralelismo	— No tenía paciencia. (...) — No tenía malicia.	77
Paralelismo	Una bomba, sí... Para los unos y para los otros...	78
Paralelismo	— Pudieron ser los nuestros... o los otros... — O unos y otros , como buenos amigos... ¿Nos vamos a dormir?	79
Paralelismo	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Paralelismo	— ¿ A quiénes? — A los que no tenemos de qué arrepentirnos, o algo así... Y ya verás cuánta gente nos sigue. Y luego, en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco</i> ...	79
Paralelismo	« Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Pausa o vacilación	Bueno: con dientes...	18
Pausa o vacilación	Quiero... acabar con los agentes esos.	19
Pausa o vacilación	Hay que buscar un método... científico.	19
Pausa o vacilación	Científico, sí...	20
Pausa o vacilación	¿Te refieres a... a las espinillas?	26
Pausa o vacilación	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio...	26
Pausa o vacilación	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio...	26
Pausa o vacilación	La verdad es que le fastidiaba mucho que fuera detrás de él con esa... obsesión, como tú dices... Pero reconoce que le quedaban feísimas. Una piel tan fina y, en cambio...	26
Pausa o vacilación	Bueno: digamos tres..., o cuatro.	26
Pausa o vacilación	Por eso mismo: no quiero pasar a la historia con esas ojeras, con ese... belfo...	27
Pausa o vacilación	No... no puede ser...	28
Pausa o vacilación	Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco.	29

Pausa o vacilación	¿Sería verdad... lo de los infiltrados?	31
Pausa o vacilación	¿Sería verdad... lo de los infiltrados?	31
Pausa o vacilación	Sí, aquellos días, antes del... accidente...	31
Pausa o vacilación	Tan histérico que se ponía siempre antes de cada estreno y, en cambio, aquellos días... como tranquilo, ¿no? Y tan callado...	31
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días. Y que contra ti no tienen nada, que tú sólo figuras como propietaria del local... Bueno, y como mujer de Néstro, pero eso...	34
Pausa o vacilación	¿Qué?... Ah, sí, claro... Como viuda...	34
Pausa o vacilación	¿Qué?... Ah, sí, claro... Como viuda...	34
Pausa o vacilación	¿Qué?... Ah, sí, claro... Como viuda...	34
Pausa o vacilación	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Pausa o vacilación	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Pausa o vacilación	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Pausa o vacilación	Priscila, por favor... Ahora tenemos que estar unidas. Néstor... ya no está aquí. Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a las dos...	34
Pausa o vacilación	Tú y yo... no tenemos ya nada en común.	34
Pausa o vacilación	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Pausa o vacilación	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Pausa o vacilación	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Pausa o vacilación	Una guerra perdida no decide una batalla... O al revés... Pero nosotras... marcharemos unidas... en la lucha final.	35
Pausa o vacilación	Señoras y señores...	37

Pausa o vacilación	Distinguido público...	37
Pausa o vacilación	Querido fantasma...	37
Pausa o vacilación	En todo caso, aún falta mucha travesía...	37
Pausa o vacilación	Vaya: otra. Mejor me callo...	37
Pausa o vacilación	Don Nazario los estuvo recordando un mes... Desde la cama.	40
Pausa o vacilación	No, yo... Por si añorabas el champagne...	40
Pausa o vacilación	«¡En un día como hoy del año 1886, el proletariado conquistó... la tortilla de ocho huevos!».	41
Pausa o vacilación	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Pausa o vacilación	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Pausa o vacilación	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Pausa o vacilación	¿Cómo estás, Roberto? ¡Vaya, Cristina! Qué bien se te ve...	41
Pausa o vacilación	Pues mira que Lola...	41
Pausa o vacilación	Pasa, pasa, Félix... ¡Un aplauso para don Nazario!...	41
Pausa o vacilación	Vicente y Ramona, los amantes de Verona...	41
Pausa o vacilación	¡Hombre, Pepe! ¡Te has traído la guitarra y todo...!	41
Pausa o vacilación	¡No os apelonéis, que hay sitio para todos...!	41
Pausa o vacilación	«Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Pausa o vacilación	«Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Pausa o vacilación	Oye... y a ti, ¿cuándo te invitan a tantas fiestas?	43
Pausa o vacilación	Pero yo, como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana... porque el presente lo tenemos negro.	43
Pausa o vacilación	Eso que has dicho... Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles...	44
Pausa o vacilación	Esa frase...	44
Pausa o vacilación	Y ahora me viene otra...	44
Pausa o vacilación	Habrà que reducir los suministros...	44
Pausa o vacilación	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Pausa o vacilación	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Pausa o vacilación	Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Pausa o vacilación	¿De otra obra, quizás? No creo...	45
Pausa o vacilación	A ver, repítelas...	45
Pausa o vacilación	...Sino por tus canapés del año pasado.	46
Pausa o vacilación	Y tus «vol-au-vent», y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Pausa o vacilación	Y tus «vol-au-vent», y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Pausa o vacilación	¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir... en menos de un año?	47
Pausa o vacilación	Si no fuera por mí, ya se habrían muerto de... de hidrofobia.	47
Pausa o vacilación	No me dirás que quieren derribar el teatro... ¡otra vez!	47
Pausa o vacilación	¿Cuántas veces lo han intentado? La última vez... ¿te acuerdas? ¿O fue la penúltima?	48
Pausa o vacilación	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49

Pausa o vacilación	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Pausa o vacilación	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...»	51
Pausa o vacilación	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Pausa o vacilación	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Pausa o vacilación	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Pausa o vacilación	«El gobierno del Estado moderno... es sólo una junta que administra... los negocios comunes... de toda la clase burguesa...»	52
Pausa o vacilación	Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime...	52
Pausa o vacilación	Lo difícil es poner todo esto en verso... y que rime...	52
Pausa o vacilación	Aunque, no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables...	52
Pausa o vacilación	Aunque, no sé... como dicen que es una reliquia y que está tan pasado, igual no colaba ni con bailables...	52
Pausa o vacilación	Ya, ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres?	53
Pausa o vacilación	Claro que..., el que la sigue la consigue.	53
Pausa o vacilación	En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez...	53
Pausa o vacilación	En los teatros, en las asambleas, en los mítines... y hasta en los entierros, como aquella vez...	53
Pausa o vacilación	¿Te sentías tan mal, tan mal... que te has comprado un bolso?	54
Pausa o vacilación	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55
Pausa o vacilación	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55
Pausa o vacilación	Pero no por las buenas... ¡Asamblea General!... De rebajas...	55
Pausa o vacilación	Bueno... Para ti, sí...	55
Pausa o vacilación	Nada, nada... ¿Era por esto, la autocrítica?	55
Pausa o vacilación	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Pausa o vacilación	¿Quieres decir... que se dedica a eso de... capar árbolitos?	56
Pausa o vacilación	¿Quieres decir... que se dedica a eso de... capar árbolitos?	56
Pausa o vacilación	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pausa o vacilación	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57

Pausa o vacilación	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Pausa o vacilación	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Pausa o vacilación	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Pausa o vacilación	No... perdona... yo... no sabía lo que hacía...	57
Pausa o vacilación	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Pausa o vacilación	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Pausa o vacilación	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Pausa o vacilación	Natalia, por favor... Déjate de bolsos, que esto es muy grave... Que el sistema nos quiere recuperar... y convertirnos en tigres de papel...	57
Pausa o vacilación	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Pausa o vacilación	...Que no, Natalia , que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Pausa o vacilación	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Pausa o vacilación	...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Pausa o vacilación	¡Qué sé yo! Otra cosa... Algún trastorno glandular, o algo parecido...	58
Pausa o vacilación	¡Qué sé yo! Otra cosa... Algún trastorno glandular, o algo parecido...	58
Pausa o vacilación	Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas.	58
Pausa o vacilación	No sé... Algo que me explicaron en la pollería... ¿Qué es eso que llevas?	58
Pausa o vacilación	No sé... Algo que me explicaron en la pollería... ¿Qué es eso que llevas?	58
Pausa o vacilación	Por arribista y traidor... ¿Qué les pasa a las gallinas, a ver?	59
Pausa o vacilación	Él sólo intentaba ayudarnos... Y salvar el Teatro.	59
Pausa o vacilación	Nada, nada... Quiero que le remuerda la conciencia.	59
Pausa o vacilación	¿A ti te entran ganas... de masturbarte?	59
Pausa o vacilación	Ha sido... como una llamada...	59
Pausa o vacilación	Ha sido... como una llamada...	59
Pausa o vacilación	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Pausa o vacilación	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Pausa o vacilación	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Pausa o vacilación	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Pausa o vacilación	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60

	cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	
Pausa o vacilación	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Pausa o vacilación	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Pausa o vacilación	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Pausa o vacilación	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Pausa o vacilación	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Pausa o vacilación	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Pausa o vacilación	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Pausa o vacilación	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Pausa o vacilación	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Pausa o vacilación	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno:	60

	menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	
Pausa o vacilación	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Pausa o vacilación	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Pausa o vacilación	Y hasta la jofaina de Lola, ¿te acuerdas, qué risa? Y entonces he pensado: ¿Qué va a ser de todo esto? Y me lo he puesto, no sé por qué... Mejor me lo quito. ¿Hay luz en los camerinos?	60
Pausa o vacilación	No va a ser fácil decírselo, vas a ver... Ni creo que lo entienda, el pobre.	61
Pausa o vacilación	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... «Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta...»	61
Pausa o vacilación	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... «Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta...»	61
Pausa o vacilación	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Pausa o vacilación	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Pausa o vacilación	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo?... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Pausa o vacilación	Sí, como Metáfora no es de lo mejor... y menos para Néstor, que no circulaba ni en bicicleta, pero ya te digo que estaba muy ilusionado con su idea...	61
Pausa o vacilación	Sí, como Metáfora no es de lo mejor... y menos para Néstor, que no circulaba ni en bicicleta, pero ya te digo que estaba muy ilusionado con su idea...	61
Pausa o vacilación	No lo va a entender, sobre todo después de que yo...	61
Pausa o vacilación	Oye, ¿y por qué no lo ensayamos?... ¿Estás ahí, Natalia?	61
Pausa o vacilación	Yo hago de Roberto y tú de nosotras... o al revés.	61
Pausa o vacilación	Todos queriendo salvar el Teatro del Fantasma...	61
Pausa o vacilación	Museo Teatral Néstor Coposo, creo que querían llamarlo... Museo Teatral...	61
Pausa o vacilación	Museo Teatral Néstor Coposo, creo que querían llamarlo... Museo Teatral...	61
Pausa o vacilación	Se la soltaré a Roberto en el momento oportuno... La última trinchera...	61
Pausa o vacilación	Se la soltaré a Roberto en el momento oportuno... La última trinchera...	61
Pausa o vacilación	Roberto va a llegar enseguida... Ya tenía que estar aquí...	62
Pausa o vacilación	Roberto va a llegar enseguida... Ya tenía que estar aquí...	62
Pausa o vacilación	Hola, Roberto...	62
Pausa o vacilación	¿Cómo estás?...	62
Pausa o vacilación	Pasa, pasa...	62
Pausa o vacilación	Cuánto hace que no venías por aquí, ¿verdad?...	62
Pausa o vacilación	¿Lo encuentras muy estropeado?...	62

Pausa o vacilación	Bueno: es que, desde hace tiempo, los del Ayuntamiento no nos dan permiso para arreglar nada...	62
Pausa o vacilación	Tampoco es que tengamos medios para hacerlo, claro...	62
Pausa o vacilación	No. Mejor sin rodeos...	62
Pausa o vacilación	Hola, Roberto...	62
Pausa o vacilación	Tenemos que darte una mala noticia: la idea esa te la puedes meter donde te quepa...	62
Pausa o vacilación	Bueno, tampoco tanto...	62
Pausa o vacilación	Después de considerar los pros y los contras de tu propuesta, así como la relación de fuerzas en conflicto y las condiciones objetivas del contexto sociopolítico derivadas del nuevo orden mundial...	62
Pausa o vacilación	Fatal...	62
Pausa o vacilación	¿Y si le entro por lo personal? Tú ya me conoces, Roberto. Y sabes que no siempre he elegido lo más conveniente para mí...	62
Pausa o vacilación	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de...	62
Pausa o vacilación	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de...	62
Pausa o vacilación	Bien: tú ya me entiendes...	62
Pausa o vacilación	Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez...	62
Pausa o vacilación	Bueno: en la madurez...	62
Pausa o vacilación	Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...	62
Pausa o vacilación	Oye, oye... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Pausa o vacilación	Oye, oye... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Pausa o vacilación	Acto primero... ¿No me sienta como un guante?	63
Pausa o vacilación	Y encima, para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Pausa o vacilación	Y encima, para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Pausa o vacilación	Y encima, para creerse alguien, se me viste de... de... doña Rosita Luxemburgo...	63
Pausa o vacilación	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Pausa o vacilación	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Pausa o vacilación	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Pausa o vacilación	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Pausa o vacilación	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Pausa o vacilación	Cuidado, Néstor, cuidado...	64
Pausa o vacilación	Apártate de ahí rápido...	64
Pausa o vacilación	La baranda está rota y tú no lo sabes...	64
Pausa o vacilación	Hay poca luz arriba, ten cuidado...	64
Pausa o vacilación	Un trapiés, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber...	64
Pausa o vacilación	Un trapiés, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber...	64

Pausa o vacilación	Hay poca luz arriba, la baranda está rota...	64
Pausa o vacilación	Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico...	64
Pausa o vacilación	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio...	64
Pausa o vacilación	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio...	64
Pausa o vacilación	Y ya no habrá remedio...	64
Pausa o vacilación	Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días...	64
Pausa o vacilación	Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo...	64
Pausa o vacilación	Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo...	64
Pausa o vacilación	Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un trapiés, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere...	64
Pausa o vacilación	¿Qué...?	64
Pausa o vacilación	Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	64
Pausa o vacilación	Un trapiés... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	64
Pausa o vacilación	Un trapiés... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	64
Pausa o vacilación	Un trapiés... tan oscuro... o un empujón de alguno que...	64
Pausa o vacilación	¿Quién?...	64
Pausa o vacilación	No quiere, ¿qué?...	64
Pausa o vacilación	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Pausa o vacilación	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Pausa o vacilación	El otro día, después de irse Roberto. «Terminaremos de una vez... Somos un par de vestigios... Ya todos han renegado...»	67
Pausa o vacilación	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Pausa o vacilación	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Pausa o vacilación	Bueno, pues sí: el otro día quería terminar con todo... Y con nosotras también. ¿Y qué? ¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?... Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que...	67
Pausa o vacilación	De ti, sí... ¿Qué va a ser de ti... cuando seas pequeña?	68
Pausa o vacilación	De ti, sí... ¿Qué va a ser de ti... cuando seas pequeña?	68
Pausa o vacilación	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Pausa o vacilación	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Pausa o vacilación	Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo.	69
Pausa o vacilación	Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato, por ejemplo.	69
Pausa o vacilación	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¿Qué	69

	horror!	
Pausa o vacilación	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¡Qué horror!	69
Pausa o vacilación	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie... y luego católica...? ¡Qué horror!	69
Pausa o vacilación	Bueno, pero antes... ¡comunista sin remilgos!	69
Pausa o vacilación	Y si ya no hay pueblo, como dice Roberto, pues que entren los... los olvidados, que cada día hay más.	70
Pausa o vacilación	Una foto suya, bien grande...	70
Pausa o vacilación	O un busto, que quedaría muy bien, ¿no te parece?...	70
Pausa o vacilación	Sin gafas, desde luego...	70
Pausa o vacilación	Y yo...	70
Pausa o vacilación	...Yo seré la primera actriz, claro...	70
Pausa o vacilación	...Yo seré la primera actriz, claro...	70
Pausa o vacilación	O casi la única, qué remedio...	70
Pausa o vacilación	Buscaremos autores jóvenes, que seguro que los hay, y les explicaremos lo que eran los proletarios, y les contaremos de cuando había explotación y lucha de clases, imperialismo, fascismo y todo lo demás...	71
Pausa o vacilación	Y les pediremos que escriban obras sobre eso. Monólogos sobre todo. Y algún papelito para ti...	71
Pausa o vacilación	Y también les diremos que algunos personajes pueden llamarse «camarada esto» o «camarada aquello»...	71
Pausa o vacilación	Que eso no es nada malo, si se hace de corazón...	71
Pausa o vacilación	Priscila...	71
Pausa o vacilación	¿Me dejas aquí hablando como...?	71
Pausa o vacilación	<i>El cerco...</i>	72
Pausa o vacilación	<i>El cerco de Leningrado...</i>	72
Pausa o vacilación	No...	72
Pausa o vacilación	Sí...	72
Pausa o vacilación	<i>El cerco...</i> , no.	72
Pausa o vacilación	<i>...de Leningrado</i> , sí.	72
Pausa o vacilación	«Acto primero...	72
Pausa o vacilación	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Pausa o vacilación	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Pausa o vacilación	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Pausa o vacilación	La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado...	72
Pausa o vacilación	Al fondo, a la derecha, un nido de ametralladoras...	72
Pausa o vacilación	Por el lado izquierdo y la parte del proscenio discurre una trinchera...	72
Pausa o vacilación	Sobre el fondo, a la izquierda, se eleva el tubo de un cañón de largo alcancen...»	72
Pausa o vacilación	Sí...	72
Pausa o vacilación	«Aquí y allá, sacos terreros y cajas de municiones. Una capa de nieve sucia cubre casi todo el escenario...	72
Pausa o vacilación	Al levantarse el telón está amaneciendo. Fiódor Vasilievich, con chaquetón y pasamontañas, limpia su fusil en primer término...	72
Pausa o vacilación	Del nido de ametralladoras sale Iván Máximovich, frotándose las manos enguantadas para combatir el frío...»	72

Pausa o vacilación	No estoy segura...	73
Pausa o vacilación	El del pasamontañas creo que era Pepe...	73
Pausa o vacilación	Hubo que hacérselo a medida, por el cabezón que tenía...	73
Pausa o vacilación	Ya ves...	73
Pausa o vacilación	«Y vuelve a su ocupación. Iván Máximovich camina hacia el fondo, izquierda, otea a lo lejos y va junto a Fiódor. Mira hacia la sala y habla sin dirigirse a nadie...	73
Pausa o vacilación	Iván: ¿Algún movimiento por allá?...	73
Pausa o vacilación	Ni disparar un tiro siquiera...»	73
Pausa o vacilación	«Saben que el frío y el hambre acabarán con nosotros...	73
Pausa o vacilación	Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso...	73
Pausa o vacilación	Iván: ¿Qué quieres decir?...	73
Pausa o vacilación	Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre, lo que acabará con nosotros...»	73
Pausa o vacilación	«... Van saliendo todos lentamente por el fondo sin mirar atrás.	74
Pausa o vacilación	Entra Vera Yakubovski con su maletín...	74
Pausa o vacilación	Vera: Vamos, camarada. El furgón está a punto de salir...	74
Pausa o vacilación	Los vencidos son extranjeros en su propia tierra...	74
Pausa o vacilación	Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó.	74
Pausa o vacilación	Dichoso él, que no pudo verlo...	74
Pausa o vacilación	Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74
Pausa o vacilación	Vera: ¿Qué fue lo que soñó?...	74
Pausa o vacilación	Dimitri, tras una pausa: El fin de nuestro sueño...	74
Pausa o vacilación	No es posible...	74
Pausa o vacilación	Yo tengo la cabeza en su sitio...	74
Pausa o vacilación	No soy historiadora, pero tengo la cabeza en su sitio...	74
Pausa o vacilación	Y sé que Leningrado no cayó...	74
Pausa o vacilación	Ni Moscú, ni la Unión Soviética...	74
Pausa o vacilación	Ahora que lo dices: yo tampoco... ¿Pero, cómo es posible que en la obra...?	75
Pausa o vacilación	Ahora que lo dices: yo tampoco... ¿Pero, cómo es posible que en la obra...?	75
Pausa o vacilación	Y aquí tampoco pone el autor, ¿te das cuenta? Sigue el misterio...	75
Pausa o vacilación	Pero, de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera...	75
Pausa o vacilación	Pero, de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera...	75
Pausa o vacilación	¿La habremos entendido mal?...	75
Pausa o vacilación	No, no...	75
Pausa o vacilación	Está muy claro...	75
Pausa o vacilación	La traición del comisario Sokolov...	75
Pausa o vacilación	La escena del banquero alemán...	75
Pausa o vacilación	Lo del mercado negro...	75
Pausa o vacilación	Y la derrota final...	75
Pausa o vacilación	Bueno, sí...	75
Pausa o vacilación	Ahí reconozco que la cosa se enreda un poco...	75
Pausa o vacilación	Todo, todo es muy simbólico, diría yo...	75
Pausa o vacilación	Demasiado...	75

Pausa o vacilación	Por ejemplo, dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Pausa o vacilación	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Pausa o vacilación	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Pausa o vacilación	Y le contesta Dimitri: «Sí, Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Pausa o vacilación	Sí, me doy cuenta... Pero no sé de qué.	75
Pausa o vacilación	Ni de la Segunda Guerra Mundial... Es una obra con mensaje.	76
Pausa o vacilación	Como un aviso..., o una advertencia... ¡Qué va!	76
Pausa o vacilación	Como un aviso..., o una advertencia... ¡Qué va!	76
Pausa o vacilación	Y se veía tan cerca... la lucha final...	77
Pausa o vacilación	Y se veía tan cerca... la lucha final...	77
Pausa o vacilación	Néstor no era capaz de escribir... ni una postal.	77
Pausa o vacilación	Actor, director, empresario..., sí. Pero autor...	77
Pausa o vacilación	Actor, director, empresario..., sí. Pero autor...	77
Pausa o vacilación	Al contrario, siempre estaba como..., como esperando el futuro.	77
Pausa o vacilación	Una bomba, Natalia... ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a ganar los otros?	78
Pausa o vacilación	Es verdad... Y viceversa.	78
Pausa o vacilación	Una bomba, sí... Para los unos y para los otros...	78
Pausa o vacilación	Una bomba, sí... Para los unos y para los otros...	78
Pausa o vacilación	¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?	78
Pausa o vacilación	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Pausa o vacilación	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Pausa o vacilación	Pero no del todo... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo.	78
Pausa o vacilación	Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón...	78
Pausa o vacilación	Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón...	78
Pausa o vacilación	Pudieron ser los nuestros... o los otros...	79
Pausa o vacilación	Pudieron ser los nuestros... o los otros...	79
Pausa o vacilación	O unos y otros, como buenos amigos... ¿Nos vamos a dormir?	79
Pausa o vacilación	¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?	79
Pausa o vacilación	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Pausa o vacilación	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79
Pausa o vacilación	Claro... Y cuando montemos la obra, ellos lo sabrán también... Y sabrán que lo sabemos...	79

Pausa o vacilación	¿Montar... <i>El cerco de Leningrado</i> ? ¿Dónde? ¿Y cómo?	79
Pausa o vacilación	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Pausa o vacilación	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Pausa o vacilación	Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos...	79
Pausa o vacilación	No empieces otra vez a delirar, Natalia... Van a tirar todo esto...	79
Pausa o vacilación	No empieces otra vez a delirar, Natalia... Van a tirar todo esto...	79
Pausa o vacilación	Digo ahora, dentro de unas semanas... Con las máquinas esas, ¿no las oyes?	79
Pausa o vacilación	Yo también digo ahora, mañana mismo... Saldremos las dos a la calle y haremos una manifestación, ¿te lo imaginas?	79
Pausa o vacilación	No, mujer... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Pausa o vacilación	No, mujer... Por ejemplo: «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Pausa o vacilación	A los que no tenemos de qué arrepentirnos, o algo así... Y ya verás cuánta gente nos sigue. Y luego, en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco...</i>	79
Pausa o vacilación	A los que no tenemos de qué arrepentirnos, o algo así... Y ya verás cuánta gente nos sigue. Y luego, en seguida, nos pondremos a montar <i>El cerco...</i>	79
Pausa o vacilación	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Pausa o vacilación	«Y las dos solas seguiremos adelante. Y pasará este invierno, lo mismo que los otros... Vamos, tira de la carreta, que no nos caiga encima la nevada...».	80
Pregunta retórica	¿Yo, mirar la televisión?	13
Pregunta retórica	¿El viernes?	14
Pregunta retórica	¿No estás cansada?	14
Pregunta retórica	¿Otra vez? El viernes pasado ya te inventaste no sé qué excusa.	14
Pregunta retórica	¿Excusa, tu reuma?	14
Pregunta retórica	¿Quién habla de bajar la guardia?	14
Pregunta retórica	¿Otra vez? Te pasas la vida en la calle.	16
Pregunta retórica	¿En noviembre, ya?	17
Pregunta retórica	¿No ves?	17
Pregunta retórica	¿Qué quieres que vea, sin gafas?	17
Pregunta retórica	¿La madera? ¿Bichos que se comen la madera?	17
Pregunta retórica	¿Más aún? ¿Microbios?	18
Pregunta retórica	¿Me oyes, Natalia?	18
Pregunta retórica	¿Te das cuenta de lo que eso significa?	18
Pregunta retórica	¿Hace tres años?	18
Pregunta retórica	¿No te acuerdas? Para pagar el arreglo del tejado	18
Pregunta retórica	¿Goteras, aquellos chorros que me caían en la cara cada vez que llovía? Si una vez casi me ahogo...	19
Pregunta retórica	¿Yo, sonámbula?	19
Pregunta retórica	¿Carcoma, estás segura? ¿Cómo lo sabes?	19
Pregunta retórica	¿Cómo que solucionado? Tenemos que hacer algo para acabar con ellos.	19

Pregunta retórica	¿Tú crees? ¿Tan pequeños?	19
Pregunta retórica	¿Qué haces? Así no... ¿Quieres hundir el escenario?	19
Pregunta retórica	¿De Marx? ¿Qué pasa con Marx?	20
Pregunta retórica	¿El abrigo? ¿No ves que voy a salir?	21
Pregunta retórica	¿Insecticida? ¿Con lo mal que huele eso?	21
Pregunta retórica	¿Insecticida? ¿Con lo mal que huele eso?	21
Pregunta retórica	¿No me oyes, Natalia? De verdad que no huele...	22
Pregunta retórica	¿Te acuerdas, Natalia, de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso?	22
Pregunta retórica	¿Quieres venir de una vez? Y eso que las medias le sentaban fatal.	22
Pregunta retórica	Y eso que las medias le sentaban fatal. Moradas, ¿no? Qué horror... Pues anda, que el pañuelito en la cabeza...	22
Pregunta retórica	¿Sabes, Natalia?	22
Pregunta retórica	Lo principal es que todo tenga una lógica, pero no para nosotras, sino para la posteridad. En eso estarás de acuerdo, ¿no? Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo..., éste... y pregunte: «A ver: ¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	23
Pregunta retórica	¿La tercera? ¿Y cuáles fueron las dos primeras?... Bueno, no importa.	23
Pregunta retórica	¿Por qué no te quitas esa careta? Estás ridícula... aparte de que no te sirve de nada, porque es de utilería.	24
Pregunta retórica	— ¿De qué? — ¿No lo he dicho bien? — ¿La capa de qué?	24
Pregunta retórica	Se trataba de provocar, ¿no? De hacer evidentes las contradicciones del sistema y obligar al poder a mostrar su cara represiva con...	25
Pregunta retórica	Pues, ¿sabes lo que te digo? Que no fueron cuatro veces, sino cinco.	27
Pregunta retórica	¿Quién se pasa la vida en la calle?	28
Pregunta retórica	¿Ya ni leer sabes?	28
Pregunta retórica	¿Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto?	30
Pregunta retórica	¿Tú crees que así se puede ensayar una obra?	30
Pregunta retórica	— Pero, ¿por qué tanto secreto? (...) — ¿Sería verdad... lo de los infiltrados?	31
Pregunta retórica	« ¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski? ... Claro, claro, camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski... »	31
Pregunta retórica	¿De la policía? Había por todas partes...	31
Pregunta retórica	— ¿ Accidente? (...) — ¿Accidente, lo llamas?	31
Pregunta retórica	Tan histérico que se ponía siempre antes de cada estreno y, en cambio, aquellos días... como tranquilo, ¿no? Y tan callado...	31
Pregunta retórica	¡No he decidido nada, Natalia! Lo llamo así, porque no podemos llamarlo de otro modo, ¿está claro? ¿no recuerdas que incluso lo juramos?	31
Pregunta retórica	¿Probar? ¿Qué vamos a probar, después de tantos años?	31
Pregunta retórica	¿Veintitrés? ¿En qué año estamos?	32
Pregunta retórica	— Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo. — ¿De qué? — ¿No lo he dicho bien? — ¡Aquí no hay síntomas de nada! ¿De qué dices que...?	32
Pregunta retórica	¿Y para qué buscamos el libreto, eh?	32
Pregunta retórica	¿Para qué lo estamos buscando veinte años?	32
Pregunta retórica	¿Para qué nos hemos pasado media vida metida en este teatro?	32

	¿Veintitrés o veinticuatro?	
Pregunta retórica	Soy la viuda de Néstor Coposo, ¿comprendes? Mientras que tú...	34
Pregunta retórica	Las dos le queríamos, ¿no? Y él... él nos quería a los dos...	34
Pregunta retórica	¿Nada, estás segura? ¿Y el amor de Néstor? ¿Y su lucha, que fue también la nuestra? ¿Y este teatro, por el que dio la vida?	34
Pregunta retórica	¿Nada, estás segura? ¿Y el amor de Néstor? ¿Y su lucha, que fue también la nuestra? ¿Y este teatro, por el que dio la vida?	34
Pregunta retórica	¿Nada, estás segura? ¿Y el amor de Néstor? ¿Y su lucha, que fue también la nuestra? ¿Y este teatro, por el que dio la vida?	34
Pregunta retórica	¿Nada, estás segura? ¿Y el amor de Néstor? ¿Y su lucha, que fue también la nuestra? ¿Y este teatro, por el que dio la vida?	34
Pregunta retórica	¿Yo, hablar de ti?	36
Pregunta retórica	¿Media docena? ¿Media docena?	36
Pregunta retórica	¿Media docena? ¿Media docena?	36
Pregunta retórica	¿No hay quien lo salve?	37
Pregunta retórica	¿Quién ha dicho eso?	37
Pregunta retórica	¿Me controlo o no me controlo?	41
Pregunta retórica	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Pregunta retórica	¿Qué albóndigas? ¿Te refieres a esto?	42
Pregunta retórica	Pero luego, claro, le vas cogiendo gusto a la cosa, y un día vas y te dices: ¿Y por qué no reviso también estas solapas, tan grandotas, que ya no se llevan?... Y las cambias y no pasa nada y mira qué bien y tan contenta...	42
Pregunta retórica	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda? , y te lo acortas y qué bien...	42
Pregunta retórica	Y entonces, claro, ¿por qué no cambiarle luego las hombreras y que te den ese aire tan moderno y tan ejecutivo?...	42
Pregunta retórica	Se me ve un poco rancia, ¿no?	42
Pregunta retórica	¿Y si lo envió al tinte, para que me lo entonen un poquito?...	43
Pregunta retórica	¿Y los bolsillos?	43
Pregunta retórica	¿Para qué bolsillos?	43
Pregunta retórica	¿Para esconder las manos, como un ferroviario?	43
Pregunta retórica	¿O para guardar las sobras de la merienda?	43
Pregunta retórica	¿Qué de qué?	44
Pregunta retórica	¿Yo he dicho eso?	44
Pregunta retórica	¿Quién se hace la loca?	44
Pregunta retórica	¿Yo he dicho eso?	44
Pregunta retórica	¿Qué? ¿La locura?	44
Pregunta retórica	¿Y qué? ¿Es que ya está prohibido?	45
Pregunta retórica	¿De otra obra, quizás? No creo... A ver, repítelas...	45
Pregunta retórica	¿Cómo las voy a repetir? Me han venido de golpe, sin pensar...	45
Pregunta retórica	¿En el asilo? ¡Ja!	45
Pregunta retórica	¿Para qué nos hemos pasado media vida buscando el libreto, eh?	45
Pregunta retórica	¿Qué botas? ¿Las ortopédicas?	46
Pregunta retórica	Ah, ¿no?	46
Pregunta retórica	¿Ya vuelves con tu derrotismo?	47
Pregunta retórica	¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir... en menos de un año?	47

Pregunta retórica	¿Ah, no?	47
Pregunta retórica	¿Y quién saca a pasear a las plantas? Si no fuera por mí, ya se habrían muerto de... de hidrofobia.	47
Pregunta retórica	¿Cuántas veces lo han intentado en estos años? ¿Cuatro, cinco...?	47
Pregunta retórica	¿Cuántas veces lo han intentado? La última vez... ¿te acuerdas? ¿O fue la penúltima?	48
Pregunta retórica	¿Cuántas veces lo han intentado? La última vez... ¿te acuerdas? ¿O fue la penúltima?	48
Pregunta retórica	Con el gordito aquél del Ayuntamiento, que sudaba tanto... ¿te acuerdas?	48
Pregunta retórica	¿El parking? ¿Ese que hicieron en la plaza, nos expulsará?	48
Pregunta retórica	¿Un acceso de coches, por aquí? ¡No!	48
Pregunta retórica	¿Cuánto hace que no hablas con él? Claro: llevas un mes haciendo albóndigas...	48
Pregunta retórica	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Pregunta retórica	¿Para qué? ¿Para ensuciarme los zapatos de polvo, o de barro... o de mierda?	49
Pregunta retórica	¿No era ya bastante peligroso ser rojos?	52
Pregunta retórica	¿A quién se le ocurre...?	52
Pregunta retórica	Algo exagerado, ¿no?	52
Pregunta retórica	Ya, ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres?	53
Pregunta retórica	¿Qué me decías?	53
Pregunta retórica	¿Cómo era?	53
Pregunta retórica	Y ahora que la nombro: ¿cómo es que tarda tanto?	53
Pregunta retórica	¿Desde cuándo?	53
Pregunta retórica	Y ahora, ya ves cómo le va: asesor cultural..., ¿de quién o de qué?...	53
Pregunta retórica	Es lo que yo te decía, ¿te acuerdas? «Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...»	53
Pregunta retórica	Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo, se deshacía las manos, ¿te acuerdas?...	53
Pregunta retórica	¿Cuándo fue?	53
Pregunta retórica	Ah, sí, claro: en el tuyo, ¿te acuerdas?...	53
Pregunta retórica	¿Peor? ¿Te ha pedido matrimonio?	54
Pregunta retórica	¿Autocrítica? ¿A quién? Yo no he hecho nada...	54
Pregunta retórica	¿Esto? Un bolso.	54
Pregunta retórica	¡Sí, me lo he comprado! ¿Qué querías que hiciera? Me sentía tan mal, tan mal...	54
Pregunta retórica	¿Te sentías tan mal, tan mal... que te has comprado un bolso?	54
Pregunta retórica	¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica?	54
Pregunta retórica	¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica?	54
Pregunta retórica	¿Te das cuenta, Priscila? ¿Te das cuenta de cómo caes en las garras del consumismo? ¿Ves lo que está haciendo contigo la sociedad de mercado? ¿Es piel auténtica?	54
Pregunta retórica	¿Para mí, sí? ¿Qué quieres decir?	55
Pregunta retórica	¿Por el bolso? ¡Quita allá, mujer!...	55
Pregunta retórica	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes? , y hacer un balance de la situación y saber	55

	si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	
Pregunta retórica	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no? , por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Pregunta retórica	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo? , ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Pregunta retórica	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no? , el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Pregunta retórica	Pero en seguida me ha entrado como una ofuscación, y me he metido en la tienda, y luego, en la calle, al verme con el bolso encima, me he dicho: ¿Qué has hecho, Priscila?	56
Pregunta retórica	Eso mismo digo: ¿qué has hecho, Priscila?	56
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada	57

	estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	57
Pregunta retórica	¿Cómo has podido aceptar esa solución? ¿El Teatro del Fantasma convertido en un museo burgués, en un monumento a la libertad de	57

	expresión, o algo así? ¿Néstor convertido en una gloria nacional, en un héroe de la democracia formal? ¿Para librarnos de la demolición, vamos a aceptar la consagración? ¿Tan derrotada estás? ¿Tan vieja te sientes que vas a rendirte así, como si nada? ¿Después de tantos años de lucha, vas a entregar la plaza al enemigo? ¿Y encima, para que hagan con ella un... un mausoleo? ¿No te da vergüenza? ¿Qué pensaría Néstor, di?	
Pregunta retórica	¿Yo?	57
Pregunta retórica	Pero, ¿sabes lo que te digo? Que me voy a buscar uno granate...	57
Pregunta retórica	¿Trastorno?	58
Pregunta retórica	No vuelvas con eso, ¿quieres? Él sólo intentaba ayudarnos... Y salvar el Teatro.	59
Pregunta retórica	Estaba arriba, vistiéndome... cuando va y oigo una voz... interior, claro... que me dice: «Camarada Vera Yakubovski...» ¿Te das cuenta? ¡Vera Yakubovski!... Hacía años que ni me acordaba del nombrecito. Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Pregunta retórica	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Pregunta retórica	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo, las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Pregunta retórica	Y hasta la jofaina de Lola, ¿te acuerdas, qué risa?	60
Pregunta retórica	Y entonces he pensado: ¿Qué va a ser de todo esto?	60
Pregunta retórica	Y que era de justicia sacarlo de allí y... ¿cómo dijo? ... «ponerlo en la autopista de la Historia» o algo parecido...	61
Pregunta retórica	Oye, ¿y por qué no lo ensayamos? ...	61
Pregunta retórica	¿Estás ahí, Natalia?	61
Pregunta retórica	¿Por qué no lo ensayamos, como hacíamos antes?	61
Pregunta retórica	¿Te acuerdas?	61
Pregunta retórica	Qué amables, ¿no?	61
Pregunta retórica	Por cierto: también dijo no sé qué de cambiarle el nombre, y que a los fantasmas, mejor enterrarlos, ¿te das cuenta?	61
Pregunta retórica	Y nosotras, ¿qué?	61
Pregunta retórica	¿En la sección de momias?	61
Pregunta retórica	¿Y sabes, en el fondo, por qué?	61
Pregunta retórica	Vaya: esta frase me ha quedado muy bien, ¿no te parece?	61
Pregunta retórica	De veras, Natalia: ¿por qué no ensayamos un poco?	61
Pregunta retórica	¿Me oyes?	61
Pregunta retórica	¿Qué estás haciendo, si puede saberse?	62
Pregunta retórica	¿Cómo estás? ...	62
Pregunta retórica	Cuánto hace que no venías por aquí, ¿verdad?	62
Pregunta retórica	¿Lo encuentras muy estropeado?	62
Pregunta retórica	¿Y si le entro por lo personal?	62
Pregunta retórica	¿Piensas seguir jugando a disfrazarte?	63
Pregunta retórica	Acto primero... ¿No me sienta como un guante?	63

Pregunta retórica	¡Nada! ¡No pasó nada! ¿Te enteras?	63
Pregunta retórica	¿Yo invento milagros?	63
Pregunta retórica	¿Yo me creo alguien?	63
Pregunta retórica	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste? ... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Pregunta retórica	¿De quién?	64
Pregunta retórica	¿Desde cuándo?	64
Pregunta retórica	Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas?	64
Pregunta retórica	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas? ... y ya no habrá remedio...	64
Pregunta retórica	¿Qué...?	65
Pregunta retórica	¿Quién?...	65
Pregunta retórica	No quiere, ¿qué?...	65
Pregunta retórica	¿Trágica, yo?	67
Pregunta retórica	¿Yo dije eso?	67
Pregunta retórica	¿Y cuando te pusiste a gritar: «¡El fuego! ¡El fuego purificador!»...?	67
Pregunta retórica	¿Yo dije eso?	67
Pregunta retórica	¿Y qué?	67
Pregunta retórica	¿No sería lo mejor?	67
Pregunta retórica	¿Quemar el teatro con nosotras dentro, y terminar de una vez?	67
Pregunta retórica	Una lección, ¿de qué?	67
Pregunta retórica	¿De qué?	67
Pregunta retórica	¿Una lección de qué?	67
Pregunta retórica	Sí: una lección, ¿de qué?	67
Pregunta retórica	¿De pirotecnia?	67
Pregunta retórica	Ah, ¿sí?	68
Pregunta retórica	¿Te enteraste?	68
Pregunta retórica	¿Cómo has podido hacer esto?	68
Pregunta retórica	Ah, ¿sí?	68
Pregunta retórica	¿Resistir?	68
Pregunta retórica	¿Con los tanques esos trabajando hasta de noche?	68
Pregunta retórica	¿Con los chupatintas cayéndonos, como cuervos, día sí, día no?	68
Pregunta retórica	¿Con los mercaderes repartiéndose el mundo a rebanadas?	68
Pregunta retórica	¿Cuáles? No serán las del vestíbulo...	68
Pregunta retórica	¿Lo mío?	68
Pregunta retórica	Sí: eso que te está pasando. ¿Qué va a ser de ti?	68
Pregunta retórica	¿De mí?	68
Pregunta retórica	No empieces a insultar, ¿eh?	68
Pregunta retórica	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Pregunta retórica	Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Pregunta retórica	¿Ves como no piensas las cosas?	69
Pregunta retórica	¿Te das cuenta?	69

Pregunta retórica	¿Y qué? No veo tanta diferencia entre un orfanato y un asilo...	69
Pregunta retórica	¿Qué no? Como del cielo a la tierra...	69
Pregunta retórica	¿Te imaginas? ¿Volver a ser joven?	69
Pregunta retórica	¿Ya no te acuerdas? Decías que tuviste acné hasta los veintiocho años.	69
Pregunta retórica	¿Hasta los veintiocho?	69
Pregunta retórica	¿Te das cuenta? A esos no los para nadie.	69
Pregunta retórica	¿Qué no? A esos los va a parar el arte.	69
Pregunta retórica	¿Qué arte?	69
Pregunta retórica	¿Qué arte va a ser? El nuestro: el arte dramático.	70
Pregunta retórica	O un busto, que quedaría muy bien, ¿no te parece? ...	70
Pregunta retórica	¿Dónde te has metido?	71
Pregunta retórica	¿Me dejas aquí hablando como...?	71
Pregunta retórica	¿Recuerdas lo que decía Andréi? Los vencidos son extranjeros en su propia tierra...	74
Pregunta retórica	Y que los nazis no ganaron la guerra, ¿verdad que no?	74
Pregunta retórica	¿Verdad que los nazis no ganaron la guerra y que Leningrado no se rindió?	74
Pregunta retórica	Y aquí tampoco pone el autor, ¿te das cuenta? Sigue el misterio...	75
Pregunta retórica	¿La habremos entendido mal? ... No, no... Está muy claro...	75
Pregunta retórica	¿Claro? ¿Estás segura? Y la escena de los popes sodomizando al komsomol, ¿la entiendes?	75
Pregunta retórica	¿Claro? ¿Estás segura? Y la escena de los popes sodomizando al komsomol, ¿la entiendes?	75
Pregunta retórica	Qué bonito, ¿verdad?	75
Pregunta retórica	¿Verdad? Es como si...	76
Pregunta retórica	Como si, ¿qué?	76
Pregunta retórica	No, ¿qué?	76
Pregunta retórica	No, ¿verdad?	76
Pregunta retórica	¿En qué cabeza cabe?	76
Pregunta retórica	Hasta parecía que la Huelga General, ¿te acuerdas? , era cosa de días, de semanas...	77
Pregunta retórica	¿Verdad que no?	77
Pregunta retórica	¿Adivino, Néstor? ¡Ja!	77
Pregunta retórica	¿Una bomba?	77
Pregunta retórica	¿Qué espalda? Ni me la siento...	77
Pregunta retórica	Una bomba, Natalia... ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a ganar los otros?	78
Pregunta retórica	¿Qué nos pasa?	78
Pregunta retórica	¿Es que no lo sabíamos... desde siempre?	78
Pregunta retórica	Y ahora, ¿ya lo sabemos?	78
Pregunta retórica	¿Me oyes, Natalia?	79
Pregunta retórica	¿Lo sabemos?	79
Pregunta retórica	¿Montar... El cerco de Leningrado? ¿Dónde? ¿Y cómo?	79
Pregunta retórica	Digo ahora, dentro de unas semanas... Con las máquinas esas, ¿no las oyes?	79
Pregunta retórica	Yo también digo ahora, mañana mismo... Saldremos las dos a la calle y haremos una manifestación, ¿te lo imaginas?	79
Pregunta retórica	¿Y quiénes la vamos a montar? ¿Tú y yo solas? Anda: vamos a	80

	dormir, que es tardísimo...	
Pregunta retórica	¿Y quiénes la vamos a montar? ¿Tú y yo solas? Anda: vamos a dormir, que es tardísimo...	80
Pregunta retórica	¿Verdad que sí?	80
Pregunta retórica	¿Ah, no?	10
Pregunta retórica	¿Sabes, Priscila...?	11
Préstamo	A mí me tira el vino, pero a ti el « chartreuse », como buena burguesa.	13
Préstamo	La madera cruje. Debe de estar carcomida por dentro, como un queso gruyère ...	18
Préstamo	Pues tus « vol-au-vent » fueron los reyes de la fiesta.	40
Préstamo	No, yo... Por si añorabas el champagne ...	40
Préstamo	¿Champagne , en un día como hoy?	40
Préstamo	Y tus « vol-au-vent », y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Préstamo	Y tus « vol-au-vent », y el champagne ... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Préstamo	Y tus « vol-au-vent », y el champagne... Aquello parecía... un cocktail socialdemócrata.	47
Préstamo	El parking .	48
Préstamo	El parking lo expulsará... Y a nosotras con él.	48
Préstamo	¿El parking ? ¿Ese que hicieron en la plaza, nos expulsará?	48
Préstamo	De, no: a. Un acceso al parking ... que pasará justo por aquí.	48
Préstamo	Y claro, al crítico aquél se lo pusimos en bandeja: « Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón...	52
Préstamo	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Préstamo	Pues a mí no, al revés... Y entonces he tenido un arranque y he ido al almacén. Qué impresión me ha hecho, si vieras... Estaba todo allí, lleno de polvo, tantos años, tantas obras... Todo lo que... Bueno: menos lo que hemos tenido que ir vendiendo... Pero lo del <i>Cerco</i> estaba casi todo: los trajes, el atrezzo , las alambradas, las armas, el cañón... ¿Te acuerdas del cañón, cuántos problemas...?	60
Préstamo	Fue por el « chartreuse ».	67
Préstamo	¿Qué « chartreuse »?	67
Préstamo	¿Y volver a ser ácrata... y luego hippie ... y luego católica...? ¡Qué horror!	69
Préstamo	¿Claro? ¿Estás segura? Y la escena de los popes sodomizando al komsomol, ¿la entiendes?	75
Reformulación sintáctica o corrección	Amnesia es lo que tiene, no amnistía.	14
Reformulación sintáctica o corrección	Ya te dije que no eché pesticida, sino insecticida.	24
Reformulación sintáctica o corrección	— ¿De qué? — ¿No lo he dicho bien? — ¿La capa de qué?	24
Reformulación sintáctica o corrección	Se trataba de provocar, ¿no? De hacer evidentes las contradicciones del sistema y obligar al poder a mostrar su cara represiva con...	25
Reformulación	¿Encontraste, qué? ¿Qué fue lo que encontraste, di?	28

Reformulación sintáctica o corrección		
Reformulación sintáctica o corrección	— ¡Escepticismo! Eso es... — Astigmatismo... Menuda militante...	32
Reformulación sintáctica o corrección	— Pero después de que yo me pasara un mes aquí encerrada... — Dos semanas, dos...	33
Reformulación sintáctica o corrección	— ¡Yo no me evaporé! Y a los demás los andaba buscando la policía, lo sabes muy bien. — Lo que yo sé es el miedo que pasé aquella temporada, aquí sola...	33
Reformulación sintáctica o corrección	— ¿Y tú? (...) — Digo que tú, ¿qué has hecho?	34
Reformulación sintáctica o corrección	Menos mal... Dice don Nazario... hablé con él ayer... dice que no tienes por qué preocuparte, que él se ocupará de todo... en cuanto pasen unos días.	34
Reformulación sintáctica o corrección	— Vamos a ver si aclaramos una cosa... (...) — O mejor, dos cosas....	35
Reformulación sintáctica o corrección	— Solo diez líneas y llenas de... (...) — Diez líneas, digo, y llenas de mentiras...	35
Reformulación sintáctica o corrección	Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá. Más allá de tus narices, quiero decir.	43
Reformulación sintáctica o corrección	Eso que has dicho... Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles...	44
Reformulación sintáctica o corrección	Y conste que no soy una derrotista, sino una derrotada.	47
Reformulación sintáctica o corrección	— Un acceso, ¿de qué? — De, no: a. Un acceso al parking... que pasará justo por aquí.	48
Reformulación sintáctica o corrección	Ya lo veo. ¿Te lo has comprado? Di: ¿te has comprado un bolso?	54
Reformulación sintáctica o corrección	Debe de ser como lo otro, lo que me está pasando con el cuerpo: que estoy yendo marcha atrás...	60
Reformulación sintáctica o corrección	Yo hago de Roberto y tú de nosotras... o al revés.	61
Reformulación sintáctica o corrección	Pero soy fiel a mis errores, aunque deba pagar por ellos con toda una vida de... de... Bien: tú ya me entiendes...	62
Reformulación sintáctica o corrección	Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez... Bueno: en la madurez...	62
Reformulación sintáctica o corrección	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Reformulación sintáctica o corrección	Y veremos si se atreven a derribar un teatro vivo, un teatro que funciona.	70
Reformulación sintáctica o corrección	Y si ya no hay pueblo, como dice Roberto, pues que entren los... los olvidados , que cada día hay más.	70

Reformulación sintáctica o corrección	Y yo... ..Yo seré la primera actriz, claro...	70
Reformulación sintáctica o corrección	Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó. Dichoso él que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó...	74
Reformulación sintáctica o corrección	Al contrario, siempre estaba como..., como esperando el futuro.	77
Repetición léxica y de estructuras	¡Asamble general! ¡Asamblea general!	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Me oyes, Priscila? Yo estoy aquí, en los camerinos, buscando un quinqué... — ¿Un qué? — ¡Un quinqué!	10
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Hay uno en el segundo! — ¿Qué? — ¡Que en el segundo, hay uno!	10
Repetición léxica y de estructuras	Nada, nada...	10
Repetición léxica y de estructuras	— Querrás decir el año pasado. Hace meses que no subes... — ¡Meses, dice...! ¡Qué exagerada!	12
Repetición léxica y de estructuras	— Más vale eso, que mirar la televisión de los vecinos con prismáticos. — ¿Yo, mirar la televisión?	12
Repetición léxica y de estructuras	Pruebas, pruebas...	13
Repetición léxica y de estructuras	— Con lo que te tira el vino... — A mí me tira el vino , pero a ti el «chartreuse», como buena burguesa.	13
Repetición léxica y de estructuras	Que está todo tan igual, tan igual , que hasta me parece... como si olierá a Néstor.	13
Repetición léxica y de estructuras	— El caso es que huele como si hubiera estado ayer . — ¿ Ayer no fue miércoles?	13
Repetición léxica y de estructuras	— ¿O dijo el viernes? — ¿ El viernes?	14
Repetición léxica y de estructuras	¿El viernes? El viernes toca ordenar los archivos.	14
Repetición léxica y de estructuras	— El viernes pasado ya te inventaste no sé qué excusa . — ¿ Excusa , tu reuma?	14
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Excusa, tu reuma? — ¡No tengo reuma!	14
Repetición léxica y de estructuras	Simplemente, me dolía la espalda . A todo el mundo le duele la espalda , lo he leído en una revista.	14
Repetición léxica y de estructuras	— Si empezamos a bajar la guardia... — ¿Quién habla de bajar la guardia?	14
Repetición léxica y de estructuras	— Me refiero a entonces... A las pocas semanas . — A las pocas semanas empezamos a hurgarlos nosotras.	15
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Ya estás queriendo salir? — ¿Quién te ha dicho que quiero salir?	16
Repetición léxica y de estructuras	— Porque al mío le estoy cambiando los forros . — ¿ Los forros , otra vez?	16
Repetición léxica y de estructuras	— Te pasas la vida en la calle . — ¡La vida en la calle...!	17
Repetición léxica y de estructuras	— Y solo estamos en noviembre... — ¿ En noviembre , ya?	17
Repetición léxica y de estructuras	— Aquí . Estos agujeros. — (...) — Aquí . ¿No ves?	17
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Cómo se llaman esos bichos que se comen la madera?	17

de estructuras	— ¿ La madera?	
Repetición léxica y de estructuras	¿ La madera? ¿Bichos que se comen la madera?	17
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Cómo se llaman esos bichos que se comen la madera? — ¿La madera? ¿ Bichos que se comen la madera?	17
Repetición léxica y de estructuras	No: mandriles, no.	18
Repetición léxica y de estructuras	— Tantos años luchando por este teatro, peleando contra unos y otros, defendiendo cada rincón con uñas y dientes... — Bueno: con dientes...	18
Repetición léxica y de estructuras	— No te preocupes, Priscila. Eso tiene facil solución. — ¿Qué solución? ...	18
Repetición léxica y de estructuras	— Además, que la vendimos hace tres años... — ¿ Hace tres años?	18
Repetición léxica y de estructuras	— Para pagar el arreglo del tejado — ¿De qué tejado?	18
Repetición léxica y de estructuras	— Las goteras de tu cuarto... — ¿ Goteras , aquellos chorros que me caían en la cara cada vez que llovía?	19
Repetición léxica y de estructuras	— Más vale roncar, que ser sonámbula. — ¿Quién es sonámbula?	19
Repetición léxica y de estructuras	Nadie, nadie...	19
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Quién es sonámbula? (...) — ¿Yo, sonámbula?	19
Repetición léxica y de estructuras	— El nombre de esos bichos: carcoma. — ¿ Carcoma , estás segura?	19
Repetición léxica y de estructuras	— Asunto solucionado. — ¿Cómo que solucionado?	19
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Quieres hundir el escenario? — Quiero... acabar con los agentes esos.	19
Repetición léxica y de estructuras	Son... agentes objetivos del capitalismo. (...) Quiero... acabar con los agentes esos.	19
Repetición léxica y de estructuras	— Don Nazario me comento... (...) — ¿Qué te comentó don Nazario , y no es la primera vez?	20
Repetición léxica y de estructuras	— Y no es la primera vez... (...) — ¿Qué te comentó don Nazario , y no es la primera vez?	20
Repetición léxica y de estructuras	— Te estoy hablando de Marx. — Tiene lagunas, es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que... ¿De Marx?	20
Repetición léxica y de estructuras	— Tiene lagunas, es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que... ¿De Marx? ¿Qué pasa con Marx?	20
Repetición léxica y de estructuras	Entonces, ¿ me lo prestas o no me lo prestas?	21
Repetición léxica y de estructuras	— Qué casualidad. — Nada de casualidad: necesidad.	21
Repetición léxica y de estructuras	— La carcoma es un insecto , ¿no? (...) — Pues al insecto , insecticida.	21
Repetición léxica y de estructuras	— Pues al insecto, insecticida. — ¿ Insecticida? ¿Con lo mal que huele eso?	21
Repetición léxica y de estructuras	¡Ven, Natalia! (...) ¿No me oyes, Natalia?	22
Repetición léxica y de estructuras	¡Qué ya casi no huele! (...) De verdad que no huele...	22
Repetición léxica y de estructuras	¿Te acuerdas, Natalia , de lo castizo que estaba Néstor haciendo de Frondoso? ¡ Natalia! ¿Quieres venir de una vez?	22
Repetición léxica y de estructuras	Lo principal es que todo tenga una lógica, pero no para nosotras, sino para la posteridad. En eso estarás de acuerdo, ¿no? Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por	23

	ejemplo..., éste... y pregunte: «A ver: ¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»...	
Repetición léxica y de estructuras	— Ni una palabra. (...) — ¿Y por qué no dijo ni una palabra? ...	23
Repetición léxica y de estructuras	— La tercera. — ¿ La tercera?	23
Repetición léxica y de estructuras	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa ... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»... (...) El caso es que los programas aparte, bien ordenados, pero junto a las críticas, también ordenadas.	24
Repetición léxica y de estructuras	Pues ya me dirás qué va a hacer la posteridad cuando coja un programa... por ejemplo, éste... y pregunte: A ver: «¿y qué dijo la crítica sobre Los bajos fondos, de Gorki?»... (...) El caso es que los programas aparte, bien ordenados, pero junto a las críticas , también ordenadas.	24
Repetición léxica y de estructuras	El caso es que los programas aparte, bien ordenados , pero junto a las críticas, también ordenadas .	24
Repetición léxica y de estructuras	— Y para terminar, la mascarilla es testimonial . — ¡Ya le salió el testimonio!	24
Repetición léxica y de estructuras	¡Ya le salió el testimonio! — Pues sí: me salió. ¿Y de qué quieres testimoniar , si se puede saber?	24
Repetición léxica y de estructuras	— Y para terminar, la mascarilla es testimonial. — ¡Ya le salió el testimonio! — Pues sí: me salió . ¿Y de qué quieres testimoniar, si se puede saber?	24
Repetición léxica y de estructuras	— «De», no: contra . — ¿ Contra qué?	24
Repetición léxica y de estructuras	¿ Contra qué? — Contra los pesticidas contaminantes.	24
Repetición léxica y de estructuras	— Contra los pesticidas contaminantes. — ¡Y dale! Ya te dije que no eché pesticida , sino insecticida.	24
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Tú quieres que la carcoma acabe con el teatro? — Más vale eso, que acabar con la capa de ozono.	24
Repetición léxica y de estructuras	— Hace un mes que no puedo ni pisar el escenario, de la peste que hay... — ¡ Un mes!	24
Repetición léxica y de estructuras	— Y ya sabes que son mi punto débil . — Tu punto débil te va de la cabeza a los pies.	25
Repetición léxica y de estructuras	— No sé qué te encontraba Néstor, con tantos achaques... — Me encontraba lo que me buscaba.	25
Repetición léxica y de estructuras	— Y hablando de espinillas, ¿por qué te molestaba tanto que se las quitara? — ¿ Molestarme , a mí?	25
Repetición léxica y de estructuras	— Y hablando de espinillas , ¿por qué te molestaba tanto que se las quitara? — ¿Molestarme, a mí? — Que me acostara con tu marido, te traía sin cuidado. Pero lo de las espinillas ...	25
Repetición léxica y de estructuras	— Priscila ... (...) — Oye, Priscila ...	25
Repetición léxica y de estructuras	Oye, Priscila ... (...) — ¡ Priscila , por favor!	25
Repetición léxica y de estructuras	— Bueno: digamos tres..., o cuatro . — Cuatro .	26
Repetición léxica y de estructuras	— Cuatro . — Cuatro , sí. Pero ni una más.	26
Repetición léxica y de estructuras	— Sólo se las quité un par de veces ... (...)	26

de estructuras	— ¿ Un par de veces?	
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Mira quién aparece por aquí! — ¿ Quién?	26
Repetición léxica y de estructuras	Antígona es un mito... y los mitos no tienen edad.	27
Repetición léxica y de estructuras	— Antígona es un mito... y los mitos no tienen edad. — Los mitos no, de acuerdo.	27
Repetición léxica y de estructuras	Nada, nada...	27
Repetición léxica y de estructuras	— Que no fueron cuatro veces, sino cinco . — ¿ Cinco?	27
Repetición léxica y de estructuras	¿ Cinco? ¿ Cinco?	27
Repetición léxica y de estructuras	¿ Encontraste, qué? ¿ Qué fue lo que encontraste , di?	28
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y el abrigo y el bolso, qué? — ¿ Qué abrigo ni qué bolso?	28
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y el abrigo y el bolso , qué? — ¿ Qué abrigo ni qué bolso ?	28
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Qué abrigo ni qué bolso? — Qué abrigo ni qué bolso, dice...	28
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Qué abrigo ni qué bolso ? — Qué abrigo ni qué bolso , dice...	28
Repetición léxica y de estructuras	— Y luego hablas de mí... (...) — Y luego hablas de mí...	28
Repetición léxica y de estructuras	— Y luego hablas de mí... — ¿Yo, hablar de ti?	28
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Será hipócrita! — Hipócrita , dice...	28
Repetición léxica y de estructuras	— Y del autor, ni sombra. (...) — Nada: ni sombra...	29
Repetición léxica y de estructuras	— Di. ¿Tú crees? — Que si creo , ¿qué?	29
Repetición léxica y de estructuras	— Que era preciso . — Preciso , ¿qué?	29
Repetición léxica y de estructuras	— Tanto misterio . — Misterio , ¿cuál?	29
Repetición léxica y de estructuras	— Con el autor . — ¿ Qué autor?	29
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Qué autor? — El autor de la obra.	29
Repetición léxica y de estructuras	— El autor de la obra . — ¿De qué obra?	29
Repetición léxica y de estructuras	— ¿De qué obra? — ¿De qué obra va a ser?	29
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ De qué obra va a ser? — (...) — ¿ De qué obra va a ser?	29
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ De El cerco de Leningrado? (...) — ¿ De El cerco de...?	29
Repetición léxica y de estructuras	— ¿A ti qué te parece? — ¿ Qué me parece , qué?	29
Repetición léxica y de estructuras	— ¡ Basta! — Basta , ¿de qué?	29
Repetición léxica y de estructuras	— A mí, lo que me sacaba de quicio, era todo lo demás . — ¿A qué te refieres? — Pues a todo lo demás .	30
Repetición léxica y de estructuras	Para empezar: el libreto . ¿Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto?	30

Repetición léxica y de estructuras	— ¿Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto ? — ¿Quién no tenía el libreto ?	30
Repetición léxica y de estructuras	— De los actores, nadie. Cada uno su papel, y gracias. Y encima, a piezas, como un rompecabezas ... — No te entiendo. — Y las hojas, sin numerar. Llegabas un día, y Néstor nos daba una hoja o dos a cada uno, y a ensayar, como un rompecabezas . Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después.	30
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto? (...) — ¿Tú crees que así se puede ensayar una obra?	30
Repetición léxica y de estructuras	— A mí , lo que me sacaba de quicio , era todo lo demás. (...) — A mí me sacaba de quicio .	30
Repetición léxica y de estructuras	— «No soy una foca amaestrada. Soy una actriz comprometida y quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda.» — Era verdad: unos nombres imposibles, de tres o cuatro palabras, y había que decirlos enteros cada vez...	30
Repetición léxica y de estructuras	«¿Cómo está usted, Vladimirovich Stepanikov Trilietski?... Claro, claro , camarada Vladimirovich Stepanikov Trilietski...»	31
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Sería verdad... lo de los infiltrados? (...) — Di: ¿crees que sería verdad?	31
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Sería verdad... lo de los infiltrados? (...) — ¿Qué había infiltrados en la compañía.	31
Repetición léxica y de estructuras	— Por eso Néstor estaba tan raro , ¿te acuerdas? — ¿Raro , Néstor?	31
Repetición léxica y de estructuras	— Sí, aquellos días, antes del... accidente ... — ¿Accidente?	31
Repetición léxica y de estructuras	— ¿No recuerdas que incluso lo juramos ? — Lo que juramos fue no llamarlo asesinato, lo recuerdo muy bien.	31
Repetición léxica y de estructuras	— Lo que juramos fue no llamarlo asesinato , lo recuerdo muy bien. — Y si no lo llamamos asesinato ni accidente, ¿cómo quieres llamarlo?	31
Repetición léxica y de estructuras	— Por lo menos, mientras no lo podamos probar ... — ¿Probar? ¿Qué vamos a probar, después de tantos años?	31
Repetición léxica y de estructuras	— ¿En qué año estamos? — ¿Qué vamos a probar, dices? — Di: ¿en qué año...?	32
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué vamos a probar , dices? — Di: ¿en qué año...? — ¿Qué vamos a probar?...?	32
Repetición léxica y de estructuras	— Bien, Priscila: esto es muy grave y merece una asamblea general . — ¿Qué? — Lo que oyes: nos convocó a una asamblea general , con carácter de urgencia.	32
Repetición léxica y de estructuras	— ¡ Lo haces porque voy a salir! — Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo.	32
Repetición léxica y de estructuras	— Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo. (...) — ¡ Aquí no hay síntomas de nada! ¿De qué dices que...?	32
Repetición léxica y de estructuras	— Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo . (...) — Astigmatismo ... Menuda militante...	32
Repetición léxica y de estructuras	— ¡ Esepticismo! Eso es... (...) — Esepticismo , digo.	32
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué vamos a probar , dices? (...) — ¡ ¿Qué vamos a probar , dices!	32
Repetición léxica y de estructuras	— ¿En qué año estamos? (...) — ¿En qué año estamos?	32
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Para qué nos hemos pasado media vida metida en este teatro?	32

de estructuras	¿Veintitrés o veinticuatro? — Media vida , dice...	
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y de quién fue la idea ? — ¿Qué idea ?	32
Repetición léxica y de estructuras	Dos semanas, dos...	33
Repetición léxica y de estructuras	— No pude venir antes... (...) — No pude venir antes , Priscila.	33
Repetición léxica y de estructuras	Bien, bien...	33
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y la policía ? (...) — Digo si ha venido la policía .	33
Repetición léxica y de estructuras	— Como viuda , dirás... — ¿Qué?... Ah, sí, claro... Como viuda...	34
Repetición léxica y de estructuras	— Fue así, y ahora Néstor ya no está, y quedamos tú y yo . — Tú y yo... no tenemos ya nada en común.	34
Repetición léxica y de estructuras	— Tú y yo... no tenemos ya nada en común. — ¿ Nada , estás segura?	34
Repetición léxica y de estructuras	— Y mientras tanto, ya sabes que en el bar hay varias latas de almejas... (...) — Aunque las almejas , huélelas primero, por si están pasadas...	35
Repetición léxica y de estructuras	— O mejor, dos cosas... Primera: para recordar... (...) — Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda...	35
Repetición léxica y de estructuras	— Solo diez líneas y llenas de... (...) — Diez líneas , digo, y llenas de mentiras...	35
Repetición léxica y de estructuras	Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda... (...). Que una cosa es recordar y otra, delirar.	35
Repetición léxica y de estructuras	— ...Que una cosa es recordar y otra, delirar . — ¿Quién delira aquí?	35
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y el abrigo ? — ¿Qué abrigo ?	36
Repetición léxica y de estructuras	— Y luego hablas de mí... — ¿Yo, hablar de ti ?	36
Repetición léxica y de estructuras	¿Media docena? ¿Media docena?	36
Repetición léxica y de estructuras	Nadie . No lo ha dicho nadie .	37
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Champagne, en un día como hoy ? — ¡ En un día como hoy del año 1886, la clase obrera dio un paso de gigante hacia la emancipación de...!	40
Repetición léxica y de estructuras	¡No se puede controlar! (...) ¡Ella no se puede controlar!	40
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Como el perro de Pavlov! — ¡Para perro , el de tu padre!	41
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Para perro el de tu padre! — ¡Mi padre nunca tuvo perros!	41
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Para perro el de tu padre! — ¡Mi padre nunca tuvo perros!	41
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Mi padre nunca tuvo perros! — ¿El perro de quién, has dicho?	41
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Te gusta esta música ? (...) — La música puede cambiar, pero la letra...	41
Repetición léxica y de estructuras	La música puede cambiar, pero la letra... ¿verdad, Maiakovski?... La letra...	41
Repetición léxica y de estructuras	— La letra... — Eso: la letra , la de siempre.	41
Repetición léxica y de estructuras	Pasa, pasa , Félix...	41

Repetición léxica y de estructuras	¡Eh, calma calma!	41
Repetición léxica y de estructuras	Ya se nota, ya.	42
Repetición léxica y de estructuras	— ¿No has probado las albóndigas? (...) — ¿Lo dices por las albóndigas?	42
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Lo dices por las albóndigas? (...) — ¿No has probado las albóndigas?	42
Repetición léxica y de estructuras	— ¿No has probado las albóndigas? — ¿Qué albóndigas?	42
Repetición léxica y de estructuras	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien...	42
Repetición léxica y de estructuras	Y al otro año alguien te dice que tan ancho parece una campana y que el talle ceñido realza la figura, y te lo estrechas, y te ves más joven y te parece que te miran más y que te invitan a más fiestas y estupendo... (...) Y un buen día, en una de esas fiestas , se te acerca un camarero y te dice: «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	42
Repetición léxica y de estructuras	No sé, no sé...	42
Repetición léxica y de estructuras	Pues mira que el color ... (...) Ya casi nadie lleva este color ...	43
Repetición léxica y de estructuras	¿Y los bolsillos? ¿Para qué bolsillos?	43
Repetición léxica y de estructuras	No, no: nada de bolsillos...	43
Repetición léxica y de estructuras	¿Para qué bolsillos? (...) No, no: nada de bolsillos ...	43
Repetición léxica y de estructuras	Mejor le pongo aquellos cuadrados, tan llamativos, para que vean en las fiestas que una también puede ser original... (...) Y un buen día, en una de esas fiestas , se te acerca un camarero y te dice: «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...»	43
Repetición léxica y de estructuras	— Y un buen día, en una de esas fiestas , se te acerca un camarero y te dice: «Señora, si me permite... Se le ve todo el culo...» (...) — Oye... y a ti, ¿cuándo te invitan a tantas fiestas?	43
Repetición léxica y de estructuras	Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá. Más allá de tus narices, quiero decir.	43
Repetición léxica y de estructuras	Hay que sembrar para el futuro, porque el presente lo tenemos negro. (...) Pero yo, como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana... porque el presente lo tenemos negro.	43
Repetición léxica y de estructuras	Me refiero al día de mañana. (...) Pero yo, como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana ... porque el presente lo tenemos negro.	43
Repetición léxica y de estructuras	Y dile, dile que pertenece a las masas oprimidas: cuelga el delantal y nos deja plantadas.	44
Repetición léxica y de estructuras	— Oye... y a ti, ¿cuándo te invitan a tantas fiestas? (...) — Seguro que en tus fiestas nunca las sirven, ¿me equivoco?	44
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Qué? — Eso: ¿ Qué?	44
Repetición léxica y de estructuras	— Eso: ¿ Qué? — ¿ Qué de qué?	44
Repetición léxica y de estructuras	— Ahora hazte la loca. — ¿ Quién se hace la loca?	44
Repetición léxica y de estructuras	— Mientras dure el bloqueo , no se puede esperar una mejora del abastecimiento de comestibles... (...) — Eso que has dicho... Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles... (...)	44
Repetición léxica y de estructuras	— Mientras dure el bloqueo, no se puede esperar una mejora del	44

de estructuras	abastecimiento de comestibles... (...) — Eso que has dicho... Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles... (...)	
Repetición léxica y de estructuras	— Eso que has dicho... Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles... (...) — Mientras dure el bloqueo , no sé qué no sé cuántos de los comestibles...	44
Repetición léxica y de estructuras	— Eso que has dicho... Eso del bloqueo y del abastecimiento de comestibles... (...) — Mientras dure el bloqueo, no sé qué no sé cuántos de los comestibles...	44
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué has dicho? (...) — ¿Qué has dicho de los bolcheviques?	45
Repetición léxica y de estructuras	— Los bolcheviques nunca ocultan nada al pueblo... (...) — ¿Qué has dicho de los bolcheviques?	45
Repetición léxica y de estructuras	— Mi padre, a los noventa años, empezó a hablar en arameo... (...) — ¿Y cómo sabes que era en arameo?	45
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué has dicho de los bolcheviques? (...) — Has hablado de bolcheviques...	45
Repetición léxica y de estructuras	Habrá que reducir los suministros... (...) Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Repetición léxica y de estructuras	Mientras dure el bloqueo , no se puede esperar una mejora del abastecimiento de suministros comestibles... (...) Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Repetición léxica y de estructuras	— ... mientras no rechacemos al enemigo. (...) — Y esas otras frases... los suministros... el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo... ¿Te das cuenta?	45
Repetición léxica y de estructuras	— Y damos con la clave. — ¿Qué clave?	45
Repetición léxica y de estructuras	— Como te hagan un test de admisión, no entras en el asilo. — ¿En el asilo? ¡Ja!	45
Repetición léxica y de estructuras	— Y tú te reirás, pero me estoy notando unas cosas aquí abajo... — Déjate de cosas y contéstame: ¿para qué?	45
Repetición léxica y de estructuras	— Déjate de cosas y contéstate: ¿para qué? — Unas cosas aquí abajo...	45
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y cómo sabes que era en arameo? (...) — Pues mi abuelo nunca habló en arameo , entérate.	46
Repetición léxica y de estructuras	— Y con las botas puestas, lo mismo que Néstor. — ¿Qué botas? ¿Las ortopédicas?	46
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué botas? ¿Las ortopédicas? — ¡No eran ortopédicas!	46
Repetición léxica y de estructuras	— ...Sino por tus canapés del año pasado. — Claro, por mis canapés...	46
Repetición léxica y de estructuras	— Pues ya ves lo que pasa con tu demagogia populista. Ni las ratas han venido. — Las ratas , ya se sabe, siempre acaban por abandonar el barco.	47
Repetición léxica y de estructuras	— Las ratas, ya se sabe, siempre acaban por abandonar el barco. — Desde luego: cuando notan que el barco se hunde. Como éste.	47
Repetición léxica y de estructuras	— Desde luego: cuando notan que el barco se hunde. Como éste. — Este barco no se hunde , entérate.	47
Repetición léxica y de estructuras	— Este barco no se hunde , entérate. — Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año.	47
Repetición léxica y de estructuras	— Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año. (...) — En menos de un año.	47
Repetición léxica y de estructuras	— Entérate tú, Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año. (...) — ¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir... en menos de	47

	un año?	
Repetición léxica y de estructuras	Y conste que no soy una derrotista , sino una derrotada .	47
Repetición léxica y de estructuras	Pues habla con él, habla ... Que te lo explique. Ahora, con la dentadura nueva, se le entiende casi todo.	47
Repetición léxica y de estructuras	— Pues habla con él, habla... Que te lo explique. Ahora, con la dentadura nueva, se le entiende casi todo . (...) — Se le entiende casi todo ... por desgracia.	47
Repetición léxica y de estructuras	— No te salgas por la tangente. ¿Qué es eso de que a este barco lo van a hundir ... en menos de un año? (...) — ¿ Hundir , dices?	47
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Cuántas veces lo han intentado estos años? (...) — ¿ Cuántas veces lo han intentado ?	48
Repetición léxica y de estructuras	La última vez... ¿ te acuerdas ? ¿O fue la penúltima? Con el gordito aquél del Ayuntamiento, que sudaba tanto... ¿ te acuerdas ?	48
Repetición léxica y de estructuras	«¡Lo declaro ruina y se acabó ! ¡ Se acabó !»...	48
Repetición léxica y de estructuras	Y míralo: firme como una roca . (...) Pero no pudieron: firme como una roca .	48
Repetición léxica y de estructuras	— El parking . (...) — El parking lo expulsará...	48
Repetición léxica y de estructuras	— El parking lo expulsará... Y a nosotras con él. — ¿ El parking ? ¿Ese que hicieron en la plaza, nos expulsará?	48
Repetición léxica y de estructuras	— Peor que eso: un acceso . — Un acceso , ¿de qué?	48
Repetición léxica y de estructuras	— Un acceso , ¿de qué?	48
Repetición léxica y de estructuras	— De, no: a. Un acceso al parking... que pasará justo por aquí.	48
Repetición léxica y de estructuras	— De, no: a. Un acceso al parking... que pasará justo por aquí. — ¿ Un acceso de coches, por aquí? ¡No!	48
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Un acceso de coches , por aquí? ¡No! — De coches , de motos, de camiones...	48
Repetición léxica y de estructuras	— ¡No! ¡ No pasarán ! — ¡Vaya si pasarán !	48
Repetición léxica y de estructuras	¡ Aquí ! ¡ Aquí tengo puestos los pies!	49
Repetición léxica y de estructuras	«¡Una Madre Coraje joven! ¿Te imaginas, qué golpe para la reacción?»... Eso del golpe , la verdad, nunca llegué a entenderlo...	51
Repetición léxica y de estructuras	No sé, no sé ...	52
Repetición léxica y de estructuras	Sí, sí : es como si...	53
Repetición léxica y de estructuras	Ya, ya sé que es imposible, pero... ¿qué quieres?	53
Repetición léxica y de estructuras	«La revolución hará más dulce la leche de las madres»... Eso: más dulce ...	53
Repetición léxica y de estructuras	Claro que..., el que la sigue la consigue. Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde...	53
Repetición léxica y de estructuras	Y, aunque tú no te enterabas , ése la está siguiendo desde... (...) Y tú ni te enterabas ...	53
Repetición léxica y de estructuras	Ya ves: otro optimista ... Porque Roberto, buen actor no sería, pero a optimismo no le ganaba nadie...	53
Repetición léxica y de estructuras	«Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...» Y era verdad: le encantaba aplaudir , se excitaba aplaudiendo, se deshacía las manos, ¿te acuerdas?...	53
Repetición léxica y de estructuras	«Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...» Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo , se deshacía las manos, ¿te acuerdas?...	53
Repetición léxica y de estructuras	Bueno, no . No te acordarás...	53

Repetición léxica y de estructuras	Y era verdad: le encantaba aplaudir, se excitaba aplaudiendo , se deshacía las manos, ¿te acuerdas?... (...) Pues sí: aplaudiendo y llorando como un abisinio...	53
Repetición léxica y de estructuras	Peor , Natalia, peor ...	54
Repetición léxica y de estructuras	— Peor , Natalia, peor ...	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Peor ? ¿Te ha pedido matrimonio?	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¡ Asamblea general! ¡ Asamblea general! (...) — En la asamblea te lo cuento.	54
Repetición léxica y de estructuras	— En la asamblea te lo cuento. — Pero, asamblea , ¿para qué? ¿No me lo puedes contar así, por las buenas?	54
Repetición léxica y de estructuras	— No. Tengo que hacer autocrítica . — ¿ Autocrítica ? ¿A quién? Yo no he hecho nada...	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Autocrítica ? ¿A quién? Yo no he hecho nada... — ¿A quién va a ser, una autocrítica ? Pues a mí...	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Esto? Un bolso . — Ya lo veo. ¿Te lo has comprado? Di: ¿te has comprado un bolso ?	54
Repetición léxica y de estructuras	¡Sí, me lo he comprado! ¿Qué querías que hiciera? Me sentía tan mal, tan mal ...	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Sí, me lo he comprado! ¿Qué querías que hiciera? Me sentía tan mal, tan mal ... — ¿ Te sentías tan mal, tan mal ... que te has comprado un bolso?	54
Repetición léxica y de estructuras	— Ya lo veo. ¿Te lo has comprado? Di: ¿te has comprado un bolso (...) — ¿Te sentías tan mal, tan mal... que te has comprado un bolso ?	54
Repetición léxica y de estructuras	— Estaba de rebajas ... — ¡ De rebajas !	54
Repetición léxica y de estructuras	— ¿No me lo puedes contar así, por las buenas ? (...) — Pero no por las buenas ... ¡ Asamblea General!... De rebajas...	55
Repetición léxica y de estructuras	— ¡ Asamblea general! ¡ Asamblea general! (...) — Pero no por las buenas... ¡ Asamblea General!... De rebajas...	55
Repetición léxica y de estructuras	— Estaba de rebajas ... — Pero no por las buenas... ¡ Asamblea General!... De rebajas ...	55
Repetición léxica y de estructuras	— Pero no por las buenas... ¡ Asamblea General!... De rebajas... — Está bien: asamblea . Se abre la sesión. Punto primero del orden del día: me acuso de...	55
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Había alguno en granate? — ¿ Algún qué?	55
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Algún qué? — Algún bolso.	55
Repetición léxica y de estructuras	— Está bien: asamblea . Se abre la sesión. Punto primero del orden del día: me acuso de... — ¡Un momento! Solicito una previa . — Y tres, si quieres. A ver si entre tanto me calmo... — Una y gracias. — Adelante — ¿Había alguno en granate? — ¿ Algún qué? — Algún bolso. — No sé, no creo... ¿Por qué lo preguntas? — Por nada, por nada... Retiro la previa .	55
Repetición léxica y de estructuras	Por nada, por nada ... Retiro la previa	55
Repetición léxica y de estructuras	— Bueno... Para tí, sí... — ¿ Para mí, sí?	55
Repetición léxica y de estructuras	Nada, nada ... ¿Era por esto, la autocrítica?	55
Repetición léxica y de estructuras	— Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para	56

de estructuras	serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí , que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color? — Decirle que sí , ¿a qué?	
Repetición léxica y de estructuras	Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan...	56
Repetición léxica y de estructuras	— Pues ésa es la cosa, que al principio no le entendía muy bien, su propuesta, quiero decir, no acababa de captar, ya sabes cómo es él, tan, tan... — Tan optimista.	56
Repetición léxica y de estructuras	— Y se atropella al hablar cuando se entusiasma, como de joven, y la verdad es que no se conserva mal, para la edad que tiene, será por el injerto japonés... (...) — ¿Qué, japonés?	56
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué, japonés? — Injerto japonés.	56
Repetición léxica y de estructuras	— Injerto japonés. (...) — Unos injertos de pelo que hacen los japoneses...	56
Repetición léxica y de estructuras	— Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima, y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿ no te parece? — No me parece , ¿qué?	56
Repetición léxica y de estructuras	— Pero en seguida me ha entrado como una ofuscación, y me he metido en la tienda, y luego, en la calle, al verme con el bolso encima, me he dicho: ¿ Qué has hecho, Priscila? — Eso mismo digo yo: ¿ qué has hecho, Priscila?	56
Repetición léxica y de estructuras	— No... perdona... yo... no sabía lo que hacía... (...) — Sí, tú: no sabías lo que hacías , ¿de qué?	57
Repetición léxica y de estructuras	— De nada. Me has confundido. — ¿Con qué te has confundido?	57
Repetición léxica y de estructuras	— Contigo. Pero ya no. Y está todo claro. — ¿Qué es lo que está claro?	57
Repetición léxica y de estructuras	Que no, Natalia... Que no es eso lo principal...	57
Repetición léxica y de estructuras	... Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa...	58
Repetición léxica y de estructuras	— ...Que no, Natalia, que no... Que eso es imposible. Será... no sé: cualquier otra cosa... — ¿Qué otra cosa , a ver? — ¿Qué otra cosa , a ver?	58
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Qué sé yo! Otra cosa... Algún trastorno glandular, o algo parecido...	58
Repetición léxica y de estructuras	— Las hormonas, eso es... Un cambio hormonal, como las gallinas. — ¿Qué les pasa a las gallinas , si puede saberse?	58
Repetición léxica y de estructuras	Las hormonas , eso es... Un cambio hormonal , como las gallinas.	58
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué haces con las plantas? (...) — ¿Desde cuándo te ocupas de las plantas?	58

Repetición léxica y de estructuras	— ¿A qué viene ahora disfrazarse? (...) — Pues entérate de que no es un disfraz ...	58
Repetición léxica y de estructuras	— Haz el favor de quitártelo. ¿ Quieres que Roberto se ría de nosotras? — Quiero que le remuerda la conciencia.	59
Repetición léxica y de estructuras	— Quiero que le remuerda la conciencia. — ¿Y por qué le iba a remorder?	59
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué les pasa a las gallinas , a ver? (...) — ¿Y a las gallinas también les entran ganas de masturbarse?	59
Repetición léxica y de estructuras	— Quiero que le remuerda la conciencia. (...) — Nada, nada... Quiero que le remuerda la conciencia.	59
Repetición léxica y de estructuras	Nada, nada ... Quiero que le remuerda la conciencia.	59
Repetición léxica y de estructuras	— Estaba en el almacén. (...) — ¿ En el almacén, dices?	59
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y a las gallinas también les entran ganas de masturbarse? (...) — ¡Y no se te ocurra compararme con una gallina!	60
Repetición léxica y de estructuras	Bueno, bueno ... dejémoslo.	60
Repetición léxica y de estructuras	Museo Teatral Néstor Coposo, creo que querían llamarlo... Museo Teatral ...	61
Repetición léxica y de estructuras	Porque nos tienen miedo. Sí, sí: miedo.	61
Repetición léxica y de estructuras	Porque nos tienen miedo. Sí, sí: miedo.	61
Repetición léxica y de estructuras	A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera ... Vaya: esta frase me ha quedado muy bien, ¿no te parece? Se la soltaré a Roberto en el momento oportuno... La última trinchera ...	61
Repetición léxica y de estructuras	Pasa, pasa	62
Repetición léxica y de estructuras	Bien: tú ya me entiendes ... Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación, ahora, ya en la vejez...	62
Repetición léxica y de estructuras	Bueno: en la madurez ... Ahora, ya en la madurez , debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo...	62
Repetición léxica y de estructuras	Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo ...	62
Repetición léxica y de estructuras	Oye, oye ... ¿De qué otro momento de ofuscación...?	63
Repetición léxica y de estructuras	— Y entiendes también que, si una vez, hace tantos años, fui capaz de superar aquel momento de ofuscación , ahora, ya en la vejez... Bueno: en la madurez... Ahora, ya en la madurez, debo ser fiel a mí misma, a mis principios y a Néstor, y decirte otra vez: No, Roberto; no puedo... — Oye, oye ... ¿De qué otro momento de ofuscación ...?	63
Repetición léxica y de estructuras	¡ Nada! ¡No pasó nada! ¿Te enteras?	63
Repetición léxica y de estructuras	Yo soy una mujer de una pieza. Una mujer cabal, con la cabeza en su sitio, que sabe resistir los cantos de sirena y no necesita inventarse milagros para luchar hasta el final...	63
Repetición léxica y de estructuras	— Una mujer cabal, con la cabeza en su sitio, que sabe resistir los cantos de sirena y no necesita inventarse milagros para luchar hasta el final... — ¿Yo invento milagros?	63
Repetición léxica y de estructuras	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia , no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63

Repetición léxica y de estructuras	Pues la Historia no sé si será... ¿cómo dijiste?... Ah, sí: irreversible... Eso es: la Historia, no sé, pero la menopausia... ¡Mira! Mira que hermosura de regla...	63
Repetición léxica y de estructuras	Cuidado, Néstor, cuidado...	64
Repetición léxica y de estructuras	Un traspies , con tu artritis... o un empujón de alguno , vete a saber... ¿De quién? Hay poca luz arriba, la baranda está rota... ¿Desde cuándo? Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas? Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de El cerco de Leningrado, que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor... Un traspies ... tan oscuro... o un empujón de alguno que... ¿Quién?... No quiere, ¿qué?...	64
Repetición léxica y de estructuras	Hay poca luz arriba , ten cuidado... Un traspies, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber... ¿De quién? Hay poca luz arriba , la baranda está rota...	64
Repetición léxica y de estructuras	Vas a caerte , cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas?	64
Repetición léxica y de estructuras	Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas? Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas? ... y ya no habrá remedio...	64
Repetición léxica y de estructuras	No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio...	64
Repetición léxica y de estructuras	Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días ... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota, cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno , pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate de ahí, cuidado Néstor...	65
Repetición léxica y de estructuras	La baranda está rota y tú no lo sabes... Hay poca luz arriba, ten cuidado... Un traspies, con tu artritis... o un empujón de alguno, vete a saber... ¿De quién? Hay poca luz arriba, la baranda está rota ...	65
Repetición léxica y de estructuras	Hay poca luz arriba, la baranda está rota ... ¿Desde cuándo? Vas a caerte, cuidado, vas a caerte de cabeza, ¿no te acuerdas? Te vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano, para llamar a un médico... No vamos a encontrarte hasta mañana, ¿no te acuerdas?... y ya no habrá remedio... Y ya no habrá remedio... Y entonces, adiós estreno de <i>El cerco de Leningrado</i> , que es dentro de ocho días... Adiós estreno, adiós Teatro del Fantasma, adiós a todos nuestros planes, nuestros sueños... nuestro todo... Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota , cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere...	65
Repetición léxica y de estructuras	Adiós hacer más dulce la leche de las madres, sinvergüenza, cuidado, no sigas, apártate, no sigas, la baranda está rota , cuidado, un traspies, o un empujón de alguno, de alguno que no quiere... ¿Qué...? Es dentro de ocho días el estreno, pero ya no será, ya no será si mueres, si te abres la cabeza, si te caes, si la baranda cede, apártate	65

	de ahí, cuidado Néstor...	
Repetición léxica y de estructuras	— ¡Quieta o disparo! — ¿Qué vas tú a disparar ?	66
Repetición léxica y de estructuras	— Yo no estaría tan segura. Deja ese frasco en el suelo. — No es un frasco : es un bidón.	66
Repetición léxica y de estructuras	— Mejor ahí, que en los Ecos de Sociedad: «Vuelve la moda de quemarse a lo bonzo...» — ¿Quién habla de quemarse ?	67
Repetición léxica y de estructuras	— Eso lo dices ahora. Que el otro día bien trágica te pusiste... — ¿ Trágica , yo? ¿Cuándo?	67
Repetición léxica y de estructuras	¿Y cuando te pusiste a gritar: «¡ El fuego! ¡ El fuego purificador!»...?	67
Repetición léxica y de estructuras	— Fue por el « chartreuse ». — ¿Qué « chartreuse »?	67
Repetición léxica y de estructuras	— (...) Pero dando una lección al mundo, y a toda esa pandilla de renegados que... — Una lección , ¿de qué?	67
Repetición léxica y de estructuras	— Una lección, ¿ de qué ? — ¿ De qué ? ¿Una lección de qué?	67
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ De qué ? ¿Una lección de qué ? — Sí: una lección, ¿ de qué ? ¿De pirotecnia?	67
Repetición léxica y de estructuras	Tantos años, tanto trabajo...	68
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y piensas que vale la pena ...? (...) — Di: ¿ vale la pena seguir aguantando el tipo?	68
Repetición léxica y de estructuras	— Con lo ordenado que estaba... — Bueno: ordenado ...	68
Repetición léxica y de estructuras	— Di: ¿ vale la pena seguir aguantando el tipo? (...) — Y claro que vale la pena seguir ...	68
Repetición léxica y de estructuras	— Ahora más que nunca . — Y nunca lo íbamos a encontrar...	68
Repetición léxica y de estructuras	— Con una sola meta: resistir . — Ah, ¿sí? ¿ Resistir ?	68
Repetición léxica y de estructuras	— Sí: eso que te está pasando. ¿ Qué va a ser de ti ? — ¿De mí? — De ti, sí... ¿ Qué va a ser de ti ... cuando seas pequeña?	68
Repetición léxica y de estructuras	Te irás poniendo cada día más joven, más joven ... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo, seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña?	69
Repetición léxica y de estructuras	— Pues, no sé... Pero podría ir... a un orfanato , por ejemplo. — ¡ A un orfanato! ¿Te das cuenta?	69
Repetición léxica y de estructuras	— ¡ A un orfanato! ¿Te das cuenta? — ¿Y qué? No veo tanta diferencia entre un orfanato y un asilo...	69
Repetición léxica y de estructuras	— Te irás poniendo cada día más joven, más joven... Y yo al revés, y acabaré muriendo en un asilo , seguro... Pero, ¿y tú? ¿Te has parado a pensarlo? ¿Quién cuidará de ti cuando seas pequeña? — ¿Y qué? No veo tanta diferencia entre un orfanato y un asilo ...	69
Repetición léxica y de estructuras	— Además, que para eso aún falta mucho. Y entretanto ... — Entretanto , ¿qué?	69
Repetición léxica y de estructuras	— Sí: con granos . — ¿Qué granos ?	69
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Ya no te acuerdas? Decías que tuviste acné hasta los veintiocho años . — ¿ Hasta los veintiocho ?	69
Repetición léxica y de estructuras	— Sí: con granos . (...) — Pero con granos .	69
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué no? A esos los va a parar el arte . — ¿Qué arte ?	69

Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué arte ? — ¿Qué arte va a ser? El nuestro: el arte dramático.	70
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Y qué? No veo tanta diferencia entre un orfanato y un asilo... (...) — Desde luego, Natalia, antes del orfanato te van a llevar al frenopático.	70
Repetición léxica y de estructuras	Y veremos si se atreven a derribar un teatro vivo, un teatro que funciona . Porque funcionará , ya verás...	70
Repetición léxica y de estructuras	Abriremos todas las puertas de par en par, para que entre el pueblo . Gratis, si es preciso. Y si ya no hay pueblo , como dice Roberto, pues que entren los... los olvidados, que cada día hay más.	70
Repetición léxica y de estructuras	Porque funcionará , ya verás... (...) Y ya verás como funcionará .	70
Repetición léxica y de estructuras	Pero sin divismos , no faltaría más. El divismo es un resabio burgués, como decía Néstor.	70
Repetición léxica y de estructuras	¡Priscila, no por favor! ¿Qué tienes? ¿Te encuentras mal? ¡No me digas que te ha dado algo! ¡ No, por favor! ¡Ahora no! ¡Priscila, no me dejes sola, con todo este zafarrancho!	71
Repetición léxica y de estructuras	— <i>El cerco...</i> — ¿Qué dices? — <i>El cerco de Leningrado...</i>	72
Repetición léxica y de estructuras	— <i>El cerco de Leningrado...</i> — No... — Sí... — <i>El cerco...</i> , no.	72
Repetición léxica y de estructuras	— <i>El cerco de Leningrado...</i> — No... — Sí... — <i>El cerco...</i> , no. — <i>...de Leningrado</i> , sí.	72
Repetición léxica y de estructuras	— «Acto primero... La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado... Al fondo, a la derecha, un nido de ametralladoras... Por el lado izquierdo y la parte del proscenio discurre una trinchera... Sobre el fondo, a la izquierda, se eleva el tubo de un cañón de largo alcance...» — Mira: el cañón...	72
Repetición léxica y de estructuras	Sigue, sigue...	73
Repetición léxica y de estructuras	Sí... «Aquí y allá, sacos terreros y cajas de municiones. Una capa de nieve sucia cubre casi todo el escenario... Al levantarse el telón está amaneciendo. Fiódor Vasilievich, con chaquetón y pasamontañas, limpia su fusil en primer término... Del nido de ametralladoras sale Iván Máximovich, frotándose las manos enguantadas para combatir el frío... » (...) ... « para combatir el frío . Fiódor Vasilievich le mira un momento y vuelve a...»	73
Repetición léxica y de estructuras	«Saben que el frío y el hambre acabarán con nosotros... Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso... Iván: ¿Qué quieres decir?... Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre , lo que acabará con nosotros... »	73
Repetición léxica y de estructuras	«Saben que el frío y el hambre acabarán con nosotros... Fiódor, sin dejar su ocupación: Si fuera sólo eso... Iván: ¿Qué quieres decir?... Fiodor: Si fuera sólo el frío y el hambre, lo que acabará con nosotros...»	73
Repetición léxica y de estructuras	Él no creía que llegara ese momento , pero... el momento llegó.	74
Repetición léxica y de estructuras	Él no creía que llegara ese momento, pero... el momento llegó. Dichoso él que no pudo verlo... Dimitri: No pudo verlo , pero lo soñó...	74

Repetición léxica y de estructuras	Dimitri: No pudo verlo, pero lo soñó... Vera: ¿Qué fue lo que soñó? ...	74
Repetición léxica y de estructuras	Yo tengo la cabeza en su sitio... No soy historiadora, pero tengo la cabeza en su sitio...	74
Repetición léxica y de estructuras	Y que los nazis no ganaron la guerra , ¿verdad que no? ¡Natalia! ¿Verdad que los nazis no ganaron la guerra y que Leningrado no se rindió?	74
Repetición léxica y de estructuras	— Pero , entonces, ¿ Cómo es posible que... ? ¿Dónde has ido? (...) — ¿ Pero, cómo es posible que en la obra...?	75
Repetición léxica y de estructuras	Y aquí tampoco pone el autor, ¿te das cuenta? Sigue el misterio... Pero, de todos modos, tan ignorante no podía ser... por muy anónimo que fuera... ¿La habremos entendido mal?... No, no... Está muy claro... La traición del comisario Sokolov... La escena del banquero alemán... Lo del mercado negro... Está muy claro. Y la derrota final...	75
Repetición léxica y de estructuras	— Bueno, sí... Ahí reconozco que la cosa se enreda un poco... — Un poco , dice...	75
Repetición léxica y de estructuras	Todo, todo es muy simbólico, diría yo...	75
Repetición léxica y de estructuras	Todo, todo es muy simbólico, diría yo... Demasiado... Por ejemplo, dice Andréi: «No defendemos una ciudad sitiada, Dimitri, ni tampoco un país amenazado. Ni siquiera un sistema. Lo que está en juego es una esperanza: la esperanza de todos los condenados de la tierra...»	75
Repetición léxica y de estructuras	Y le contesta Dimitri: « Sí , Andréi, sí... Pero, para salvar esa esperanza, hay que hacer un camino sobre el hielo del lago Ladoga. Sobre una capa helada cuyo espesor nadie conoce, que oculta abismos insondables y que, en cualquier momento, puede quebrarse... bajo el peso de una tentación...» ¿Te das cuenta?	75
Repetición léxica y de estructuras	— ¿ Te das cuenta? — Sí, me doy cuenta... Pero no sé de qué.	75
Repetición léxica y de estructuras	— Ahí está la cosa. — ¿ Qué cosa?	75
Repetición léxica y de estructuras	— Ahí está la cosa . — ¿ Qué cosa?	75
Repetición léxica y de estructuras	— Todo, todo es muy simbólico , diría yo... Demasiado... (...) — Simbólica , pero de un modo raro...	76
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Verdad? Es como si... — Como si , ¿qué?	76
Repetición léxica y de estructuras	— Como si , ¿qué? — Como si...	76
Repetición léxica y de estructuras	No, no es posible.	76
Repetición léxica y de estructuras	— No, no es posible. — Claro que no .	76
Repetición léxica y de estructuras	— Claro que no . — No , ¿qué?	76
Repetición léxica y de estructuras	— No , ¿qué? — Lo que estamos a punto de pensar. No y no .	76
Repetición léxica y de estructuras	— No , ¿qué? — Lo que estamos a punto de pensar. No y no .	76
Repetición léxica y de estructuras	— Lo que estamos a punto de pensar. No y no . — No , ¿verdad?	76
Repetición léxica y de estructuras	— Eran verdades como puños . — Como puños , sí.	77
Repetición léxica y de estructuras	No, no es posible.	77
Repetición léxica y de estructuras	No , Priscila. No y no .	77
Repetición léxica y de estructuras	No , Priscila. No y no .	77

de estructuras		
Repetición léxica y de estructuras	— No , Priscila. No y no . — ¿Verdad que no ?	77
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Verdad que no ? — Néstor no era capaz de escribir... ni una postal.	77
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Verdad que no ? — Néstor no era capaz de escribir... ni una postal. No tenía paciencia.	77
Repetición léxica y de estructuras	— No tenía paciencia. (...) — No tenía malicia.	77
Repetición léxica y de estructuras	— Y para escribir esta obra, tendría que haber sido, además, adivino . — ¿ Adivino , Néstor? ¡Ja!	77
Repetición léxica y de estructuras	— O derrotista , que es peor. — Y Néstor era muy crítico, pero no derrotista .	77
Repetición léxica y de estructuras	— Y otra cosa: que una obra así, entonces, era como una bomba . — ¿Una bomba ? ¿Por qué?	77
Repetición léxica y de estructuras	— ¿No te duele la espalda ? — ¿Qué espalda ? Ni me la siento...	77
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Una bomba ? (...) — Una bomba , Natalia... ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a ganar los otros?	78
Repetición léxica y de estructuras	— Es verdad... Y viceversa . — ¿Qué viceversa ?	78
Repetición léxica y de estructuras	— Una bomba , Natalia... ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a perder? (...) — Una bomba , sí... Para los unos y para los otros...	78
Repetición léxica y de estructuras	Pero no del todo ... Como no sabíamos quiénes... ni por qué... no lo sabíamos del todo .	78
Repetición léxica y de estructuras	— Y ahora que, ¿ ya lo sabemos ? (...) — Di, ¿ ya lo sabemos ?	78
Repetición léxica y de estructuras	— ¿Qué nos pasa? ¿ Es que no lo sabíamos... desde siempre ? (...) — ¿ Es que no lo sabíamos... desde siempre ?	79
Repetición léxica y de estructuras	— O unos y otros, como buenos amigos ... ¿Nos vamos a dormir? (...) — Porque vendrán a verla, estoy segura... No podrán resistir la curiosidad. Bien vestidos, relucientes, todos del mismo color... y juntitos, los unos y los otros, como buenos amigos ...	79
Repetición léxica y de estructuras	— Digo ahora , dentro de unas semanas... Con las máquinas esas, ¿no las oyes? — Yo también digo ahora , mañana mismo... Saldremos las dos a la calle y haremos una manifestación, ¿te lo imaginas?	79
Repetición léxica y de estructuras	— Con pañuelos rojos y claveles y una pancarta que diga, por ejemplo ... — Por ejemplo : «Jubilados de todos los países, uníos»...	79
Repetición léxica y de estructuras	— Por ejemplo : «Jubilados de todos los países, uníos»... — No, mujer... Por ejemplo : «Ahora nos toca a nosotros»...	79
Repetición léxica y de estructuras	¡Se ha ido la luz! ¡Que se ha ido la luz!	9
Repetición léxica y de estructuras	¡Que se ha ido la luz! ¡La luz , te digo!	9
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	En lo que va de año, lo menos tres veces.	17
Unidad fraseológica	Dios las cría, y ellas se juntan ...	12
Unidad fraseológica	Al pobre Néstor lo tenías mártir .	13
Unidad fraseológica	Si empezamos a bajar la guardia ...	14
Unidad fraseológica	¿Quién habla de bajar la guardia ?	14

Unidad fraseológica	Y todo patas arriba , y a empezar otra vez.	15
Unidad fraseológica	Te pasas la vida en la calle.	16
Unidad fraseológica	Esa sabe de meses lo que yo de misas.	17
Unidad fraseológica	De casta le viene al galgo.	17
Unidad fraseológica	Más vale ser galgo que podenco.	17
Unidad fraseológica	Tantos años luchando por este teatro, peleando contra unos y otros, defendiendo cada rincón con uñas y dientes...	18
Unidad fraseológica	Me ha venido a la cabeza, de golpe...	19
Unidad fraseológica	Si no les paramos los pies , son capaces de comerse toda la madera del edificio.	19
Unidad fraseológica	Él tenía otros vuelos...	20
Unidad fraseológica	Tiene lagunas , es verdad, pero conoce todas las triquiñuelas que...	20
Unidad fraseológica	Tu punto débil te va de la cabeza a los pies.	25
Unidad fraseológica	Que me acostara con tu marido, te traía sin cuidado. Pero lo de las espinillas...	25
Unidad fraseológica	A no ser que hubiera en la obra, un buen papel para ti y le metieras en la cabeza que...	25
Unidad fraseológica	Llevo años tratando de echarle el guante a esta foto.	26
Unidad fraseológica	¿Tú crees que esta foto me hacía justicia?	27
Unidad fraseológica	Son los celos, que me nublan la ...	28
Unidad fraseológica	¿Quién se pasa la vida en la calle?	28
Unidad fraseológica	Cuando el río suena...	29
Unidad fraseológica	«No soy una foca amaestrada. Soy una actriz comprometida y quiero saber con qué me estoy jugando el tipo... Y además esos nombres rusos no hay quien se los aprenda.»	30
Unidad fraseológica	Media vida , dice...	32
Unidad fraseológica	¿Y este teatro, por el que dio la vida?	34
Unidad fraseológica	Don Nazario teme que aprovechen la desbandada de la compañía para clausurar el local y así echar tierra al asunto.	35
Unidad fraseológica	Pues tus «vol-au-vent» fueron los reyes de la fiesta.	40
Unidad fraseológica	Lo cortés no quita lo valiente...	40
Unidad fraseológica	¡Como el perro de Pavlov!	40
Unidad fraseológica	Y luego, ya ves: ni un alma...	41
Unidad fraseológica	Hay que sembrar para el futuro, porque el presente lo tenemos negro.	43
Unidad fraseológica	Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá. Más allá de tus narices , quiero decir.	43
Unidad fraseológica	Y dile, dile que pertenece a las masas oprimidas: cuelga el delantal y nos deja plantadas.	44
Unidad fraseológica	Y dile, dile que pertenece a las masas oprimidas: cuelga el delantal y nos deja plantadas.	44
Unidad fraseológica	¿Para qué nos hemos pasado media vida buscando el libreto, eh?	45
Unidad fraseológica	En mi familia todos han muerto en sus cabales.	46
Unidad fraseológica	Y con las botas puestas , lo mismo que Néstor.	46
Unidad fraseológica	No te salgas por la tangente.	47
Unidad fraseológica	Contra viento y marea.	48
Unidad fraseológica	Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta.	48
Unidad fraseológica	Yo, lo que quiero, es que pongas los pies en tierra.	49
Unidad fraseológica	¿Acabamos la fiesta en paz?	49
Unidad fraseológica	«Que no, Néstor: que no es por la edad. Lo que pasa es que me faltan »	51

	tablas...»	
Unidad fraseológica	Y claro, al crítico aquél se lo pusimos en bandeja : «Baby Coraje y sus tíos», titulaba la cosa, el muy guasón...	52
Unidad fraseológica	Menos mal que te lo quitamos de la cabeza , que si no...	52
Unidad fraseológica	¡Mira que si te está poniendo los cuernos con Roberto...!	53
Unidad fraseológica	Tendría gracia, a estas alturas...	53
Unidad fraseológica	Claro que..., el que la sigue la consigue.	53
Unidad fraseológica	«Camaradas: los días de la dictadura están contados... »	53
Unidad fraseológica	«El pueblo unido, jamás será vencido»	53
Unidad fraseológica	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima , ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Unidad fraseológica	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo, la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro , y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	55
Unidad fraseológica	Así que le he dicho que sí, que de acuerdo, que adelante, que lo principal era salvar el teatro porque el tiempo se nos echa encima , y el acceso al parking también, y ya no sabemos a quién recurrir, de modo que, ¿un museo?, ¿por qué no?, el caso es salvar el teatro, ¿no te parece?	56
Unidad fraseológica	Y si vieras cómo hablaba de Néstor... «Hombres de su talla no pueden quedar en la cuneta... »	61
Unidad fraseológica	A este par de viejas que defienden con uñas y dientes la última trinchera...	61
Unidad fraseológica	Acto primero... ¿No me sienta como un guante ?	63
Unidad fraseológica	Yo soy una mujer de una pieza.	63
Unidad fraseológica	Una mujer cabal, con la cabeza en su sitio , que sabe resistir los cantos de sirena y no necesita inventarse milagros para luchar hasta el final...	63
Unidad fraseológica	Una mujer cabal, con la cabeza en su sitio, que sabe resistir los cantos de sirena y no necesita inventarse milagros para luchar hasta el final...	63
Unidad fraseológica	Te la vas a partir, Néstor, y no habrá nadie aquí para echarte una mano , para llamar a un médico...	64
Unidad fraseológica	No juegues con eso, que las armas las carga el diablo...	66
Unidad fraseológica	Di: ¿vale la pena seguir aguantando el tipo ?	68
Unidad fraseológica	¿Con los mercaderes repartiéndose el mundo a rebanadas ?	68

Unidad fraseológica	Eres tan cabeza loca...	68
Unidad fraseológica	¿Qué no? Como del cielo a la tierra...	69
Unidad fraseológica	Que eso no es nada malo, si se hace de corazón...	71
Unidad fraseológica	Yo tengo la cabeza en su sitio...	74
Unidad fraseológica	No soy historiadora, pero tengo la cabeza en su sitio...	74
Unidad fraseológica	Eran verdades como puños.	77
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿A dónde vas a ir tú ?	10
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¡ Yo a ti muy bien!	10
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Me oyes, Priscila? Yo estoy aquí, en los camerinos, buscando un quinqué...	10
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	... Y luego me acusas a mí de hacerme la señorona...	12
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	A mí me tira el vino, pero a ti el «chartreuse», como buena burguesa.	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo , mirar la televisión?	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ya lo sé, pero, con mi olfato, yo lo noto.	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú lo que notas son las ganas de hombre.	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y tú lo tenías virgen.	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú a mí no me puedes dar lecciones de...	14
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú a mí no me puedes dar lecciones de...	14
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y tú , ¿a dónde vas con eso?	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ya decía yo que se me cansaba el brazo...	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sí: porque tú eras la encargada.	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y lo que yo ordenaba de día, Néstor lo desordenaba de noche.	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pero, ¿se puede saber qué haces tú dentro de ese abrigo?	16
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Me parece a mí que...	17

Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pues a mí me parece que aquí los hay.	18
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú crees que Engels escribió algo sobre la carcoma?	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Porque, lo que es Marx, yo juraría que no.	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú lo has leído?	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Van a cerrarme la droguería...	21
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Más desahogo, más luz, menos humedad... Yo creo que esos dolores de espalda te vienen de ahí, de tantas horas en ese cuartucho...	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo creo que eso de separar los programas de las críticas es un error, lo mismo que juntar las fotos con los programas y las previas con las críticas.	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú quieres que la carcoma acabe con el teatro?	24
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Molestarme, a mí ?	25
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú siempre has sido muy perfeccionista.	26
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú crees que esta foto me hacía justicia?	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Dime tú si no es más raro que no quede ni un documento sobre tu fecha de nacimiento, ni de bautismo, ni...	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo , hablar de ti?	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Y quién te ha dicho a ti que yo voy a salir?	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Y quién te ha dicho a ti que yo voy a salir?	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo , hablar de ti?	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú te vas a callejear, y yo encuentro el libreto...	29
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú te vas a callejear, y yo encuentro el libreto...	29
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	A mí , lo que me sacaba de quicio, era todo lo demás.	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	A mí me sacaba de quicio.	30

enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto?	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después.	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú crees que así se puede ensayar una obra?	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú a mí no puedes tacharme de escéptica...	32
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú a mí no puedes tacharme de escéptica...	32
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pero después de que yo me pasara un mes aquí encerrada...	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¡ Yo no me evaporé!	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lo que yo sé es el miedo que pasé aquella temporada, aquí sola...	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Así y todo, yo vine a los tres días...	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Cómo estás tú ?	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Digo que tú , ¿qué has hecho?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Y a tí no te han hecho nada?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y él ... él nos quería a las dos.	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo , hablar de ti?	36
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y otro día ves que todas tus amigas llevan los abrigos más cortos y tú empiezas a verte hecha una samaritana y... ¿qué tal si me lo acorto un poquito, a ver cómo me queda?, y te lo acortas y qué bien...	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Claro, a tí , como eres tan joven, esas cosas ni te preocupan.	43
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pero yo , como soy tan vieja, tengo que pensar en el día de mañana... porque el presente lo tenemos negro.	43
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y tú , ¿se puede saber qué haces con las macetas?	43
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú vives en el vértigo de la revolución, por llamarlo de algún modo, y no ves más allá.	43
Uso de pronombres	¿ Yo he dicho eso?	44

asociados al lenguaje enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y tú te reirás, pero me estoy notando unas cosas aquí abajo...	45
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pues me contesto yo : para saber quién mató a Néstor, y por qué.	45
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Entérate tú , Natalia: a este barco lo van a hundir en menos de un año.	47
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú lo que quieres, es amargarme la fiesta.	48
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo , lo que quiero, es que pongas los pies en tierra.	49
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Acábala tú , si quieres.	49
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y yo , pobre de mí , con más miedo que un caracol...	51
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	...Y ésta, en cambio, ya ves: yo no quería, pero tú te empeñaste...	51
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pero tú cuando tenías alguna idea genial...	51
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo , la verdad, Néstor, no comprendo ese afán tuyo por provocar a todos.	52
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Que tú , mucha dictadura del proletariado, pero en esto otro... más liberal que Casanova...	53
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo no me lo invento.	53
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y, aunque tú no te enterabas, ése la está siguiendo desde...	53
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y tú ni te enterabas...	53
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Es lo que yo te decía, ¿te acuerdas? «Ojo con Roberto, que aplaude por vicio...»	53
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo no he hecho nada...	54
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Me sentía tan mal, que me he metido en la primera tienda, para serenarme, ¿comprendes?, y hacer un balance de la situación y saber si estaba en la línea correcta, porque Roberto me pilló de sorpresa, ya sabes cómo es él, y yo , la verdad, tal como están las cosas, y con el tiempo que se nos echa encima, ya no sé por dónde salir, lo mismo que tú, ¿o no?, por no hablar de don Nazario que cada día lo ve todo más negro, y ahora, con la próstata, ni te digo, pero no pensaba comprar nada, créeme, para compras estaba yo, sólo quería serenarme, porque después de decirle que sí, que de acuerdo, que	55

	adelante, me ha entrado como una ofuscación, y ha sido entrar en la tienda, y pagar, y salir a la calle y verme con el bolso encima, ¿de verdad que no te gusta el color?	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pues el caso es que yo no entendía muy bien, pero tampoco quería pasar por tonta...	56
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sí, tú : no sabías lo que hacías, ¿de qué?	57
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No... perdona... yo ... no sabía lo que hacía...	57
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Tú me has visto los pezones?	58
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Desde que tú no las sacas a pasear.	58
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pues que de golpe me ha venido como una imagen en que yo estaba vestida así, de Vera Yakubovski, y alguien, no sé si Félix... o Pepe... también de bolchevique, me llamaba «camarada», y yo también a él... Y había más gente de la compañía, y todos nos llamábamos «camarada»... incluso Roberto, creo. ¿Te das cuenta? Camarada...	60
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú ya me conoces, Roberto.	62
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Bien: tú ya me entiendes...	62
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo invento milagros?	63
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo me creo alguien?	63
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo soy una mujer de una pieza.	63
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Y si el barco se hunde, yo me hundiré con él.	63
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	La baranda está rota y tú no lo sabes...	64
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Qué vas tú a disparar?	66
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo no estaría tan segura.	66

enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿Trágica, yo ?	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo , ni lo probé.	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo lo que dije es que estábamos haciendo el ridículo...	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	¿ Yo dije eso?	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Pero, vamos a ver: ¿ tú escuchaste a Roberto?	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo no diría tanto...	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú me lo dijiste.	69
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tú y yo.	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sobre todo yo , claro, pero tú también harás algún papelito...	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sobre todo yo, claro, pero tú también harás algún papelito...	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Dímelo a mí...	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Di, Natalia: ¿quién crees tú que...?	77
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo me había hecho un vestido rojo, precioso, muy escotado, para la ocasión...	77
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Yo también digo ahora, mañana mismo... Saldremos las dos a la calle y haremos una manifestación, ¿te lo imaginas?	79

2. Rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO2/IT

Rasgo	Frase o fragmento	Página
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento». «Ha deciso? Col permesso di chi?» dice una donna. «Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!» «Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi...» «O la borsa o la vita!» E io: «Siete dei rapinatori!» E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!	12
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!	12
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assassino!»	13
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	«Calma!» Dei tranvieri e operai del Comune che stavano manifestando lì fuori per via del contratto di lavoro che da tre anni non veniva rinnovato. «Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettiano sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui». «Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa!» E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	«Sotto paga! Non si paga!», gridavo anch'io. E tutte le altre: «Giusto! Sotto paga non si paga!» Quella svenuta ha ripreso subito in sensi! Via come una saetta ai banchi: «Sotto paga! Non si paga! Non si paga!» Pareva l'assalto a Porta Pia!	14
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Beh, se non hai i soldi per pagarla... Ma sei cretina! Per piú di metà me la sono auto-regalata... e droveri farla pagare a te!? Ma per chi mi prendi? Oggi si fa credito! Su portala via, che tanto non saprei piú dove sistemarla!	15
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16

interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Miglio per canarini?!	16
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma cosa dici? Testa di coniglio?! Surgelano le teste di coniglio?!	16
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»	17
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Allora Giovanni, cosa fai lí imbambolato? A parte che era ora che tornassi! Dove sei stato fino adesso?	17
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Come gli secca? Ma sei scema? Gli secca di dire che sua moglie aspetta un figlio?!	18
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Come non lo sa?!	18
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Come, non gliel'ha voluto dire?!	18
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma cosa dici?!	19
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma dico, sei scema? Parli come una matta!	19
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Si fasciava?!	19
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lí... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Cosí, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Anche loro?!	21

interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Tutti e due!!	21
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma stai a sfottere?!	22
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!?! Ah, sí, del PD!	23
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Miglio per canarini?! Sfotti?	24
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Teste di coniglio?!	24
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Rastrellamento?!...	25
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Cosa?!	27
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Non è male, sa?!	27
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Come, come... gli dà ragione?!	27
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Pronto? Siete a buon punto con la scalata? Banche riunite con Unipol?	30
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma che privilegiato! Lavoriamo sottopaga, gli straordinari gratis, in galera se scioperiamo, e al camposanto con un buco nella testa senza sapere per chi né perché!	30
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma cosa dici!?! E quelli vengono qui a meterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto!?!	32
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma che fai? Sei impazzita? M'hai spaccato una vertebra!	32
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Oh, santo cielo, Margherita, cosa fai lí? Vieni, vieni dentro!	33
Acumulación de signos de puntuación	Di già?!	33

(admiración e interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Come, di già? Cosa ne sai tu? Mezz'ora fa non sapevi neanche che era incinta e adesso ti meravigli che abbia le doglie!	34
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Basta!!	34
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Il mio Luigi le ha raccontato tutte 'ste cose?!	35
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Oh, oh, lui ha piú esperienza! Ma sta' zitto! Coglioncione!! Chi è?	35
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Palparle la pancia?!	38
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Eh sí, sotto la tenda cosí piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boyscout!	39
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Nel ventre?!	40
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	No, non schiacciare... Accidenti, mi si è spaccato un sacchetto con le olive in salamoia! Ah!!!	41
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Le acque?!	42
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Oeuh, ma quant'acqua! Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!? Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba? Un oliva? Stiamo in salamoia con le olive? Oh, questa poi! No, no, ma sono scemo? L'oliva non c'entra! Ma da dove verrà 'sta oliva? Oh, guardane un'altra! Due olive? Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame!	42
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Da chi?!	44
Acumulación de signos de puntuación	E cosí voi avete bloccato il treno?!	44

(admiración e interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma t'è dato di volta il cervello? Non pagare l'abbonamento?!	45
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ehi, mica male! Cos'è?	46
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma che razza di discorsi fai?!	47
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Partoriva qui?!	50
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	I trapianti dei bambini da una pancia all'altra?!...	51
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Per favore! Vuoi che vomiti qua?!?	54
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Beh, te lo fai riaprire, lo stomaco! Guarda se una deve farsi prendere dalla strizza fino a 'sto punto?!	54
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	C'ha già la morosa e tra poco la mette pure incinta... Davvero?!?	56
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Se per telefono ti dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	57

interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi, aiutatemi anche voi! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma che? Adesso facciamo i facchini per salvare la roba dei trafficanti cinesi?! Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Appunto! E gli operai cinesi, non sono proletari sfruttati anche loro? E la storia dell'Internazionale del Lavoro, cos'è allora? Un'Invenzione di Lenin per far incazzare gli industriali? Proprio quelli che la roba ce la fregano sempre!	59
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Non vedi? Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! 'Sto figlio di puttana, ti dico io, con tutti quelli che hanno fregato roba, proprio solo con noi se la viene a prendere! Perché abbiamo fregato troppo poco!	62
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di insalata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore! Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ti hanno tolto il gas?!	64
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Abbia pazienza un momento... che sono spogliata. Ancora lei?! Che scherzi sono questi?	64
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance! L'avevo capito subito io, che c'era il trucco!	64
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Quale roba? Oh, tu guarda! Pare insalata!	67
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma noi mica l'avevamo nascosta! Vuoi vedere che è un miracolo?!	67
Acumulación de signos de puntuación	Beh, i miracoli uno li fa con la verdura che ha sottomano! A ogni modo, che lei ci creda o no, è forse proibito? C'è qualche legge	67

(admiración e interrogación)	che dice che il cittadino italiano, specie se di sesso femminile, non può portare cicoria, indivia e cavoli sul ventre? È proibito?	
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione, ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero!	69
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Eh sí, forse ho esagerato un po'... Cosa facciamo adesso?!	70
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ah! S'è guardato allo specchio, adesso?! Simpatico...	74
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Nell'armadio?!	76
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	E in che posto, se no? Non hai mai visto nei film gialli? I morti sempre negli armadi si mettono!	76
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?	77
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Antonia! La pancia! Ti sei fatta fare il trapianto?!	79
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Il trapianto?!	79
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Giovanni...!!!	82
Acumulación de signos	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione...	82

de puntuación (admiración e interrogación)	mi ricorda qualcosa...	
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abbattono perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ehi, ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è 'sta storia?! Parla!	86
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Qui dice che non paghiamo da tre mesi! Antonia, rispondi, mi vuoi spiegare?!	86
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	No!... Avrei fatto una rapina piuttosto!!!	86
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	E di chi è la colpa? Naturalmente sono io che non ho saputo gestire il prestito! Che non ho previsto che le rate sarebbero aumentate, che le banche si sarebbero comportate come strozzini!!!	86
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio?	87
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Sì che lo so... lo so!!!	87
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	E allora perché te la vieni a prendere solo con me? Vedi che sei un coglione?!	87
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Attenzione! Attenzione! Caseggiati numero 9, 6, 75, 15, 3, 72 prepararsi! Tra poco passeremo per lo sgombero!	87
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Grazie della bella notizia! E sai qual è la beffa più infame: vedere all'asta la nostra casa! Con la banca che se la compra alla metà del prezzo che noi abbiamo già sborsato!	87
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Hai rubato?!	89
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	No, fermo, cosa fai?!	89
Acumulación de signos de puntuación	Il brigadiere!!	90

(admiración e interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Ma che giorno è oggi? Il giorno degli zombie! Un carabiniere incinto!! Ecco perché la chiamano l'Arma Benemerita! Guardate, le donne stanno tirando giù la loro roba dai camion. La polizia carica!	90
Aféresis y apócope	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Aféresis y apócope	«Calma!» Dei tranvieri e operai del Comune che stavano manifestando lì fuori per via del contratto di lavoro che da tre anni non veniva rinnovato. «Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia?»	13
Aféresis y apócope	E meno male che ho incontrato te che mi hai aiutato con tutti 'sti sacchetti...	14
Aféresis y apócope	Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.	15
Aféresis y apócope	E tu vorresti che mi portassi a casa 'sta porcheria qua?	16
Aféresis y apócope	Non ho ancora nascosto la spesa... Metti via 'sta roba...	17
Aféresis y apócope	Senti, sarò cretino, ma non fino a 'sto punto...	18
Aféresis y apócope	Sti scioperati... con la scusa che erano morti, si assentavano dal lavoro!	20
Aféresis y apócope	No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	20
Aféresis y apócope	Han fatto forfait!	21
Aféresis y apócope	Sti sottoproletari del porco giuda!	21
Aféresis y apócope	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io...	21
Aféresis y apócope	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Aféresis y apócope	Preferisco! A proposito di fame, cosa c'è per cena? Con 'sto fatto del casino in mensa, oggi ho perfino saltato il pasto. Allora cosa si mangia?	22
Aféresis y apócope	E 'sta schifezza te la mangi tu!	22
Aféresis y apócope	Devono essere proprio dei gran deficienti i cani e i gatti per mangiare 'sta porcheria.	25
Aféresis y apócope	Cos'è 'sto casino?	25
Aféresis y apócope	Lei è d'un contrario a 'ste ruberie che piuttosto mi fa mangiare le teste di coniglio surgelate!...	25
Aféresis y apócope	E... non dovrei dirlo, ma capisco anche tutte 'ste donne del quartiere che oggi hanno imposto la svendita.	27
Aféresis y apócope	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Aféresis y apócope	Ma chi ha scelto? Perché, lei ha forse scelto di mangiare 'sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e 'sta'altra schifezza per canarini?	28

Aféresis y apócope	Ma chi ha scelto? Perché, lei ha forse scelto di mangiare 'sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e ' sta'altra schifezza per canarini?	28
Aféresis y apócope	No! È stato il mio dietista! Sa, mi ho trovato un po' sovrappeso... Non c'era altro!	28
Aféresis y apócope	Non è piaciuto neanche a me ' sto gioco basso.	30
Aféresis y apócope	Beh, adesso non se ne va così, senza fare neanche un po' di perquisizione?	31
Aféresis y apócope	Sto bastardo!	33
Aféresis y apócope	Beh, mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature!	34
Aféresis y apócope	Il mio Luigi le ha raccontato tutte ' ste cose?!	35
Aféresis y apócope	Oh, oh, lui ha piú esperienza! Ma sta' zitto! Coglioncione!! Chi è?	35
Aféresis y apócope	Ma no! Cos'è ' sto fatto dei cani da guardia?	37
Aféresis y apócope	Orco, come sono separati ' sti corpi separati!	37
Aféresis y apócope	Eh sí, ' sta povera donna mica la potete lasciare qui a rischiare che crepi. A parte che se è prematuro come dita, rischia di perdere il figlio.	38
Aféresis y apócope	Ma cos'è ' sto bagnato?	42
Aféresis y apócope	Oh, tu guarda... ma cos'è ' sta roba?	42
Aféresis y apócope	Ma da dove verrà ' sta oliva?	42
Aféresis y apócope	Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame!	42
Aféresis y apócope	Ma cosa c'entra ' sto discorso col fatto che lei, la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44
Aféresis y apócope	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Aféresis y apócope	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare ' sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Aféresis y apócope	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. ' Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Aféresis y apócope	Ma chi lo conosci. Uhm! Buona ' sta specie di patè... cos'è?	46
Aféresis y apócope	Beh, li capisco... Però il miglio è un po' crudo...	46
Aféresis y apócope	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di ' sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E	47

	dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	
Aféresis y apócope	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Aféresis y apócope	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Aféresis y apócope	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Aféresis y apócope	Senti, piantala di fare il fesso! 'Sta mania di fare sempre lo spiritoso e di sfottere anche sulle cose serie... Dimmi in che ospedale l'hanno portata o ti dò un pugno!	50
Aféresis y apócope	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Aféresis y apócope	Beh, te lo fai riaprire, lo stomaco! Guarda se una deve farsi prendere dalla strizza fino a 'sto punto?!	54
Aféresis y apócope	La portiamo qua, dietro alla ferroveria... c'è un gabbiotto di mio suocero, con dici metri di terreno... giusto per tirarci su un po' di insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	54
Aféresis y apócope	Ma va' , soltanto aria?	55
Aféresis y apócope	E come mi sarebbe venuta 'sta gravidanza isterica?	55
Aféresis y apócope	Ma perché non ti prendi anche un paio di sporte e ci carichi tutto in una volta sola, invece di fare tutta 'sta manfrina della madre incinta, avanti e indietro?	55
Aféresis y apócope	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Aféresis y apócope	Se per telefono ti dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	57
Aféresis y apócope	Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Aféresis y apócope	Ma di' , lo conosci davvero quello?	58
Aféresis y apócope	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi, aiutatemi anche voi! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Aféresis y apócope	Io sequestro! Sequestro e confisco! Piuttosto, datemi una mano a raccogliere 'sti sacchetti.	58
Aféresis y apócope	Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59
Aféresis y apócope	Ah, non è tua? E chi la fa 'sta roba allora? Chi la semina? Chi fa	59

	le macchine per lavorarla? Chi la lavora?	
Aféresis y apócope	Sí, sembra un po' fanatico, ma guarda che invece sotto sotto è una brava persona: è lui che ha caricato tua moglie sull'autoambulanza!	61
Aféresis y apócope	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Aféresis y apócope	Non vedi? Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! 'Sto figlio di puttana, ti dico io, con tutti quelli che hanno fregato roba, proprio solo con noi se la viene a prendere! Perché abbiamo fregato troppo poco!	62
Aféresis y apócope	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo!	63
Aféresis y apócope	Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!?! L'avevo capito subito io, che c'era il trucco!	64
Aféresis y apócope	E non facciamo le furbe, che tanto non attacca piú! Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia, poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via! È tutto il giorno che vedo passare donne incinte! Ma possibile che tutte le femmine di 'sto quartiere siano rimaste in stato interessante allo stesso tempo? Che è? La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera! Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Aféresis y apócope	A ogni modo, per ricordare 'sto miracolo, tutte le donne del quartiere vanno in giro per tre giorni con il pancione finto.	65
Aféresis y apócope	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66
Aféresis y apócope	Ma cos'è 'sta storia? Perché vi siete nascosta tutta 'sta verdura nella pancia?	67
Aféresis y apócope	Ma cos'è 'sta storia? Perché vi siete nascosta tutta 'sta verdura nella pancia?	67
Aféresis y apócope	Ma che addio! Io voglio sapere perché vi siete messe tutta 'sta roba addosso.	67
Aféresis y apócope	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Aféresis y apócope	Eh sí, forse ho esagerato un po' ... Cosa facciamo adesso?!	70
Aféresis y apócope	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Aféresis y apócope	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Aféresis y apócope	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbragellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Aféresis y apócope	Che c'è?... Per la miseria, non si può neanche fare un po' di pipí in pace?	77

Aféresis y apócope	E adesso come la trucchiamo ' sta cassa?... Non ho neanche un centrino da metterci sopra!	78
Aféresis y apócope	Senti, ho un'idea. Chiudiamo la porta della camera, le blocchiamo dentro per un po' , e intanto noi sbaracchiamo tutto. La roba la nascondiamo sotto il letto e la cassa la mettiamo all'impiedi dentro l'armadio.	78
Aféresis y apócope	Hai ragione... ma che cos'è ' sto fatto dell'effetto yoga che dicevi?	78
Aféresis y apócope	Ehilà, m'ha detto tuo marito che è andato tutto bene... Allora è nato o no ' sto bambino?	79
Aféresis y apócope	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Aféresis y apócope	Fermo, ma che fai? ' Sto inconsciente!	81
Aféresis y apócope	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82
Aféresis y apócope	Papá, lascia correre, le tue missive son sempre rogne!	85
Aféresis y apócope	Ehi, ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è ' sta storia?! Parla!	86
Aféresis y apócope	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in ' sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Aféresis y apócope	Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto ' sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio?	87
Aféresis y apócope	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Aféresis y apócope	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio ' sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Aféresis y apócope	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Afijo (sufijo)	Sacchettate	12
Afijo (sufijo)	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assassino!»	13
Afijo (sufijo)	Ci facciamo un pranzetto ... Uh che fame!	16
Afijo (sufijo)	Mah... è tutta grossa lí davanti: un pancione !	17
Afijo (sufijo)	E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione ?	18

Afijo (sufijo)	Cosí, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione !! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Afijo (sufijo)	Dài... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina ...	23
Afijo (sufijo)	Eh, poverina , era tutta sola in casa... e a vedersi tutti quei poliziotti piombare dentro, le è preso uno spavento!	33
Afijo (sufijo)	Le è presa una crisi poco fa... per via che dei poliziotti volevano palparle la pancia, poveraccia !	38
Afijo (sufijo)	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina ... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi!	43
Afijo (sufijo)	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Afijo (sufijo)	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio .	53
Afijo (sufijo)	E per far prima, mi faccio un bel pancione anch'io.	54
Afijo (sufijo)	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino , e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Afijo (sufijo)	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione , mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Afijo (sufijo)	Certo, è un amicone ... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58
Afijo (sufijo)	Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia, poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via!	64
Afijo (sufijo)	Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	65
Afijo (sufijo)	A ogni modo, per ricordare 'sto miracolo, tutte le donne del quartiere vanno in giro per tre giorni con il pancione finto.	65
Afijo (sufijo)	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sí, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Afijo (sufijo)	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66
Afijo (sufijo)	Santa Eulalia dal pancione , a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e cosí sia!	66
Afijo (sufijo)	Santa Eulalia dal pancione , a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e cosí sia!	67

Afijo (sufijo)	Gli è capitata la disgrazia! Il Signore l'ha punito! Oh, poveraccio!	68
Afijo (sufijo)	Eh già che è cieco, poverino!	68
Afijo (sufijo)	Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina!	70
Afijo (sufijo)	Ammazza che manina!	70
Afijo (sufijo)	Sicurissimo , avanti, dammi le chiavi di casa tua che vado a riprendermele.	73
Afijo (sufijo)	Sí, sta sopra, al terzo piano. Ma so di sicuro que non è in casa. È all'ospedale! È sempre ammalato, poveraccio... una brutta vita!	74
Afijo (sufijo)	E adesso come la trucchiamo 'sta cassa?... Non ho neanche un centrino da metterci sopra!	78
Afijo (sufijo)	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci ; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di più... e mangiano, mangiano...	78
Afijo (sufijo)	Eh no, poverina , lei l'hanno addormentata. E da addormentata come faceva a saperlo?	80
Afijo (sufijo)	Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo ... non me ne sono neanche accorta!	81
Afijo (sufijo)	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Afijo (sufijo)	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovannotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Anáfora	— Meno male che ti ho incontrata, altrimenti non so proprio come ce l'avrei fatta a trasportare tutta 'sta roba... —Ma si può sapere dove hai trovato i soldi per comperarla?	11
Anáfora	—Ma si può sapere dove hai trovato i soldi per comperarla? —Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità!	11
Anáfora	E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento».	12
Anáfora	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assassino!»	13
Anáfora	No, ma era un falso allarme... Però tutte noi donne a scappare... chi mollava i sacchetti per terra, chi addirittura era scoppiata a piangere per lo spavento.	13
Anáfora	No, ma era un falso allarme... Però tutte noi donne a scappare... chi mollava i sacchetti per terra, chi addirittura era scoppiata a piangere per lo spavento.	13
Anáfora	— Non sbognerai anche a lui la storia che l'hai vinta coi punti qualità... — Perché, dici che non la beve?	14
Anáfora	Ma scusa, adesso anche cosa gli racconti a tuo marito? Non sbognerai anche a lui la storia che l'hai vinta coi punti qualità...	14
Anáfora	Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.	15
Anáfora	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale ... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Batca con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15

Anáfora	Tu ti porti via la roba usuale: olio, pasta... Su, muoviti, che tanto tuo marito fa il turno di notte hai tutto il tempo di nasconder la .	16
Anáfora	— Metti via ' sta roba ... — Dove la metto?	17
Anáfora	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Anáfora	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Anáfora	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venir lo a raccontare a te?	18
Anáfora	Come non lo sa?!	18
Anáfora	— Che, guarda, se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla! (...) — ... Tu me la fai mangiare con la chiavetta compresa! Lo so!	21
Anáfora	Quale direttore ? Quello del supermercato o quello della mensa?	21
Anáfora	Quale direttore ? Quello del supermercato o quello della mensa?	21
Anáfora	— Che, guarda, se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla! (...) — ... Tu me la fai mangiare con la chiavetta compresa! Lo so!	21
Anáfora	Sai a che prezzi sono andati l'olio, la pasta, il riso, lo zucchero ? Costa tutto il doppio. E poi manco lo trovi!	22
Anáfora	Sai a che prezzi sono andati l'olio, la pasta, il riso, lo zucchero ? Costa tutto il doppio. E poi manco lo trovi!	22
Anáfora	E ' sta schifezza te la mangi tu!	22
Anáfora	— E ' sta schifezza te la mangi tu! — Ah sí! Io la mangio sí.	22
Anáfora	Mí spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22
Anáfora	— Comprese le vacche ... (...) — Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Anáfora	— Ah sí... Vacche svizzere ... l'ha detto il telegiornale! — Impossibile! — Come impossibile, le ho visto io scendere dai camion...	23
Anáfora	— Lo sai che è reato ? — Lo so, lo so.	23
Anáfora	— Lo sai che è reato ? — Lo so, lo so.	23
Anáfora	E se io fossi venuta a casa con quel latte appena munto , tu poi l'avresti accettato?	23
Anáfora	— E se io fossi venuta a casa con quel latte appena munto , tu poi l'avresti accettato? (...) — E l'avresti bevuto?	23
Anáfora	— E se io fossi venuta a casa con quel latte appena munto , tu poi l'avresti accettato? (...) — E allora non ber lo !	23
Anáfora	— Ma io non ho il diabete ! — Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso.	24
Anáfora	— Miglio scelto per canarini. (...) — La Michaela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...	24
Anáfora	Il marito della Michaela ? Sí, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume!	24
Anáfora	La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...?	24

Anáfora	Per i cani e i gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli!	25
Anáfora	Devono essere proprio dei gran deficienti i cani e i gatti per mangiare ' sta porcheria . Guarda, la voglio proprio assaggiare!	25
Anáfora	No, mia moglie non c'era di sicuro. Lei è d'un contrario a 'ste ruberie che piuttosto mi fa mangiare le teste di coniglio surgelate!...	25
Anáfora	Ha dovuto sfasciare la pancia a una sua amica... Ma no, non sfasciargliela nel seso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfaciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	26
Anáfora	Ha dovuto sfasciare la pancia a una sua amica... Ma no, non sfasciargliela nel seso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfaciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	26
Anáfora	— Stiamo cercando la refurtiva o, se preferisce, la merce acquistata a prezzo fortemente ribassato. — E la venite a cercare qui da me?	26
Anáfora	— Come dire che io sarei un ladro, teppista e balordo! — Senta la prende come le pare.	26
Anáfora	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma... Guardi, io proprio la capisco.	27
Anáfora	Ma lo sa che ci sono dei pensionati che a mezzogiorno vanno a mangiare alla mensa dei poveri! A migliaia, sono! O altri che vanno a cercare fra i rifiuti dei mercati rionali!	27
Anáfora	— Guardi, personalmente queste donne hanno tutta la mia comprensione: contro il furto mercatale non c'è altra difesa che l'esproprio! — Come, come... gli dà ragione?!	27
Anáfora	Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Anáfora	— Perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: «Agli ordini, scattare, abbaiare, mordere» come tanti cani da guardia! E guai a chi si permette di parlare, di discutere... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!» — Ma allora, se la pensi cosí, perché ha scelto di entrare nella polizia, scusi?	28
Anáfora	— E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di fubi e di fregati! — Beh, ma mica tutti la pensano come lei.	29
Anáfora	Se mi sta prendendo in giro , me lo dica!	29
Anáfora	— Ma non hai saputo cosa sta succedendo? Stanno perquisendo casa per casa! — Sí, lo so.	31
Anáfora	Hanno arrestato anche i Mambetti e i Fossani ... e, dal momento che li hanno trovati con merce rubata al supermercato e senza lavoro, li hanno classificati rom e li spediscono tutti in Romania!	32
Anáfora	Hanno arrestato anche i Mambetti e i Fossani ... e, dal momento che li hanno trovati con merce rubata al supermercato e senza lavoro, li hanno classificati rom e li spediscono tutti in Romania!	32
Anáfora	Hanno arrestato anche i Mambetti e i Fossani ... e, dal momento che li hanno trovati con merce rubata al supermercato e senza	32

	lavoro, li hanno classificati rom e li spediscono tutti in Romania!	
Anáfora	— Te la mettono loro, i poliziotti , la roba... per incastrarti! (...) — Ma cosa dici?! E quelli vengono qui a metterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto?!	32
Anáfora	Ti proibisco di toccare la mia coperta! L'ho appena lavata...	32
Anáfora	— Ti proibisco di toccare la mia coperta! L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto... Tu piuttosto, fai entrare la Margherita. (...) — Eh, l'hai detto... E allora io le ho detto di venire qui a casa nostra. Ho fatto bene?	32
Anáfora	— Ti proibisco di toccare la mia coperta! L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto... Tu piuttosto, fai entrare la Margherita. (...) — Se lei vuole tenersi il cappotto addosso, tu glielo lasci addosso!	32
Anáfora	Se lei vuole tenersi il cappotto addosso, tu glielo lasci addosso!	33
Anáfora	— Certo, ha le doglie! (...) — Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?	33
Anáfora	Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Anáfora	— Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito? — Ma se suo marito non lo sapeva!	34
Anáfora	— Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito? (...) — Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...»	34
Anáfora	— E allora, non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu, peggio del Papa? — Avrebbero potuto... ma non l'hanno fatto!	34
Anáfora	— Come, ancora lei? — Oh, scusi, l'avevo preso per quello di prima.	35
Anáfora	— E io invece sono un brigadiere dei carabinieri. — Lo vedo, lei poi ha anche i baffi, quindi è un altro. Cosa desidera?	36
Anáfora	— Dobbiamo fare una perquisizione. — Me l'hanno già fatta poco fa i suoi colleghi della Pubblica Sicurezza.	36
Anáfora	— Dobbiamo fare una perquisizione. (...) — Non ha nessuna importanza! La rifacciamo anche noi.	36
Anáfora	Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Anáfora	Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS...	37
Anáfora	Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Anáfora	— Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo. — Eh no, non ce la pigliamo.	39
Anáfora	— Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo. (...) — Ah, non ve la prendete?	39
Anáfora	Ma è prematureo , gliel'ho detto!	39
Anáfora	— Non ha mai letto del parto in vitro? — Sì, l'ho letto, ma che c'entra il vitro?	39
Anáfora	— All'ospedale potranno salvarla, e forse anche il bambino! (...)	39

	— Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalcare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno.	
Anáfora	— All'ospedale potranno salvarla, e forse anche il bambino! (...) — Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalcare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno.	39
Anáfora	Un trapianto di prematuro! Hanno preso un bambino di quattro mesi e mezzo dal ventre di una donnachenon lo poteva piú tenere e l'hanno sistemato dentro al ventre di un'altra donna.	40
Anáfora	Un trapianto di prematuro! Hanno preso un bambino di quattro mesi e mezzo dal ventre di una donnachenon lo poteva piú tenere e l'hanno sistemato dentro al ventre di un'altra donna.	40
Anáfora	Un trapianto di prematuro! Hanno preso un bambino di quattro mesi e mezzo dal ventre di una donnachenon lo poteva piú tenere e l'hanno sistemato dentro al ventre di un'altra donna. (...) Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Anáfora	— Mi scivola un altro sacchetto , mi esce! — Tienilo! Oh, che impiastro!	41
Anáfora	E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco!	42
Anáfora	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto. Gli prenderá un colpo!	42
Anáfora	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto. (...) Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga.	42
Anáfora	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto. (...) Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga.	42
Anáfora	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto. (...) Comincerò col parlargli del Papa...	42
Anáfora	Ma dove verrà 'st'oliva? Oh, guardane un'altra!	43
Anáfora	Due olive ? Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame!	43
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate». Il bambio se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate». Il bambio se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate». Il bambio se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le	44

	diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro , loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Anáfora	Ah, certo, quelle sono cose da donne , eh? (...) Sto dicendo che hanno ragione loro : siamo proprio de menefreghisti!	44
Anáfora	Noi l'abbonamento non dobbiamo pagar lo proprio per niente!	45
Anáfora	— Non pagare l'abbonamento ?! — Sicuro, ce lo deve pagare la ditta il viaggio!	45
Anáfora	E ci deve pagare anche il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore , mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Anáfora	E ci deve pagare anche il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore , mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Anáfora	E ci deve pagare anche il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone : ci alziamo due ore prima per lui , e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Anáfora	E ci deve pagare anche il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone : ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui !	45
Anáfora	Sti figli di puttana degli imprenditori , quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!»	45
Anáfora	— Dí, sbaglio o tu hai parlato con quell' appuntato di PS senza baffi che assomiglia sputato al brigadiere dei Carabinieri coi baggi? (...) — Ma chi lo conosce.	46
Anáfora	— Perché, bisognava metterci il limone ? — Beh, non lo so...	46
Anáfora	Quando cucino da me faccio delle specialità ... Piuttosto, assaggia anche questa .	46

Anáfora	Sí, è una specialità cinese ; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cine, come l'hanno assaggiata non volevano piú tornare in Italia.	46
Anáfora	È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!	46
Anáfora	— Ma che razza di discorsi fai?! — Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe pagare il biglietto perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura.	47
Anáfora	E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore...	47
Anáfora	E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica...	47
Anáfora	Si sta meglio di prima: una casa , per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!...	48
Anáfora	Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina ... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!...	48
Anáfora	Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina ... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!...	48
Anáfora	Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti! ...	48
Anáfora	Ma sai quanti sono in Italia, secondo l'ultima inchiesta della CEE, i morti sul lavoro? (...) Guarda, ce l'ho qui nel mio ufficio...	49
Anáfora	Terrorizza le donne in sogno? E dove l'hai letto?	49
Anáfora	— Terrorizza le donne in sogno? E dove l'hai letto? — Non l'ho letto, me l'ha raccontato Antonia, parlando di tua moglie Margherita.	49
Anáfora	— Terrorizza le donne in sogno? E dove l'hai letto? — Non l'ho letto, me l'ha raccontato Antonia, parlando di tua moglie Margherita.	49
Anáfora	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Anáfora	— Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende! — Ah, lo sai anche tu? Chi te l'ha detto?	49
Anáfora	— Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende! — Ah, lo sai anche tu? Chi te l'ha detto?	49
Anáfora	— Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende! — Ah, lo sai anche tu? Chi te l'ha detto?	49
Anáfora	— Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende! — Ah, lo sai anche tu? Chi te l'ha detto? — E chi doveva dirmelo?	49
Anáfora	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? (...) Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione...	49

Anáfora	Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha.	50
Anáfora	— Ma non dire fesserie: cinque mesi! Se non aveva neanche la pancia! — Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Anáfora	Perdeva già le acque! Le ho raccolte io!	50
Anáfora	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Anáfora	— Quale ospedale? — E chi lo sa?	50
Anáfora	— Quale ospedale? — E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo.	50
Anáfora	— Dimmi in che hospedale l'hanno portato o ti dò un pugno! — Ehi calma! T'ho già detto che non lo so...	50
Anáfora	Poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto...	51
Anáfora	Poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto...	51
Anáfora	Poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto...	51
Anáfora	Poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto...	51
Anáfora	Beh, andiamo al bar di sotto, lí ce l'hanno il telefono...	51
Anáfora	L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta!	52
Anáfora	L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta!	52
Anáfora	Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? (...) che subito non gli è parso vero di darci una mano.	53
Anáfora	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! (...) Ah ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Anáfora	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! (...) Ah ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Anáfora	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! (...) Ah ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Anáfora	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi	54

	raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! (...) Ah ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	
Anáfora	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! (...) Ah ma adesso in poi... gli ela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Anáfora	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! (...) Ah ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Anáfora	Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?	54
Anáfora	— Roba rubata in casa mia non ne voglio! (...) — E dove la portiamo?	54
Anáfora	Roba rubata in casa mia non ne voglio! (...) La portiamo qua, dietro alla ferrovia c'è un gabbio di mio suocero, con dieci metri di terreno giusto per tirarci su un po' di insalata.	54
Anáfora	La portiamo qua, dietro alla ferrovia c'è un gabbio di mio suocero, con dieci metri di terreno giusto per tirarci su un po' di insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	54
Anáfora	— E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito , quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino! — Ah, ci ho già pensato: gli diremo che hai avuto una gravidanza isterica.	55
Anáfora	E tu il bambino l'hai fatto... D'aria!	55
Anáfora	— Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino! — Ah sí, l'ho letto.	55
Anáfora	Stanno lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo!	55
Anáfora	Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre!	55
Anáfora	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini ... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Anáfora	Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li vente a cercare anche qui?	58
Anáfora	— Salve appuntato ... ci si incontra sempre in belle occasioni, eh? (...) — Ma di', lo conosci davvero quello?	58
Anáfora	— Salve appuntato ... ci si incontra sempre in belle occasioni, eh? (...) — Ma di', lo conosci davvero quello ?	58
Anáfora	— Sono sacchi pieni di zucchero raffinato, farina di grano duro e riso fino e integrale, quelli! Tutta merce proveniente dalla Cina, attraverso I paesi dell'Est e la Jugoslavia. (...) — A meno che non gli capiti di ribaltarsi per strada.	58
Anáfora	Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di ' sti sacchi e me li porto a casa!	59
Anáfora	Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59

Anáfora	Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi, pelandroni-sottoproletari , che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Anáfora	Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi, pelandroni-sottoproletari , che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Anáfora	E chi la fa ' sta roba allora? Chi la semina? Chi fa le macchine per lavorarla? Chi la lavora?	59
Anáfora	E chi la fa ' sta roba allora? Chi la semina? Chi fa le macchine per lavorarla? Chi la lavora?	59
Anáfora	E chi la fa ' sta roba allora? Chi la semina? Chi fa le macchine per lavorarla? Chi la lavora?	59
Anáfora	Ehi, voi laggiú: fermi lí, mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata!	60
Anáfora	Non faccia tanto lo spiritoso lei! Gliel'ho già detto!	60
Anáfora	— Da domani siamo tutti in cassa integrazione! — Chi te l'ha detto?	61
Anáfora	— Da domani siamo tutti in cassa integrazione! — Chi te l'ha detto? — L'ho saputo ieri in treno: ci sbattono tuti seimila che siamo, a ventisei ore... e poi, fra un paio di mesi chiudono!	61
Anáfora	Chiudono la fabbrica? E perché dovrebbero chiuderla?	61
Anáfora	Un ingegnere della fabbrica mi ha fatto una soffiata: smantellano tutti i macchinari , e li rimpiantano all'est, para in Georgia.	61
Anáfora	— Guarda quelle due donne che attraversano la strada, non saranno mica le nostre mogli? — Ma no, non possono essere loro .	62
Anáfora	— Guarda quelle due donne che attraversano la strada, non saranno mica le nostre mogli? (...) — No, guardale meglio... sono tutte e due incinte.	62
Anáfora	— Guarda quelle due donne che attraversano la strada, non saranno mica le nostre mogli? (...) — No, guardale meglio... sono tutte e due incinte.	62
Anáfora	— Quel brigadiere dei Carabinieri , ci è venuto dietro! (...) — Per forza, quello sa dove abiti... e vedrai, viene diritto a cercarti in casa tua!	62
Anáfora	— Quel brigadiere dei Carabinieri , ci è venuto dietro! (...) — E noi, invece, lo freghiamo e andiamo a casa tua!	62
Anáfora	Sono un compagno di lavoro di suo marito . M'ha detto di venire a dirle una cosa.	64
Anáfora	— Sono un compagno di lavoro di suo marito . M'ha detto di venire a dirle una cosa. — Oh, mio dio! Cosa gli sarà successo?	64
Anáfora	Che scherzi sono questi?	64
Anáfora	— Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera! Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli! — Lo so, ma non è mica per quello che cree lei sa...	65
Anáfora	— Cos'è ' sta'altra storia della santa Patrona? — Non la conosce?	65
Anáfora	Già, e pensi che suo marito ne aveva piú di ottanta! (...) Dicono però che lui , il marito sia morto quasi subito.	65
Anáfora	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia.	66

Anáfora	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Anáfora	— Perché vi siete nascosta tutta 'sta verdura nella pancia? — Ma noi mica l'avevamo nascosta!	67
Anáfora	Beh, i miracoli uno li fa con la verdura che ha sottomano!	67
Anáfora	— L'interruttore, dov'è l'interruttore ? — È qua, non lo vede?	68
Anáfora	Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Anáfora	Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello!	69
Anáfora	Voglio toccare, ho detto! Glielo ordino!	69
Anáfora	— Voglio toccare, ho detto! Glielo ordino! — Beh, se lo ordina...	69
Anáfora	— Allora sono cieco davvero? Sono cieco! — È un'ora che glielo stiamo dicendo!	69
Anáfora	— Brigadiere!... Brigadiere! Accidenti, è svenuto. — Forse è morto. — Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Anáfora	— Brigadiere!... Brigadiere! Accidenti, è svenuto. (...) — Ma no... credi a me... respira... respira... Non respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Anáfora	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Anáfora	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Anáfora	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Anáfora	— È stato solo un colpo di porta... brigadiere ... si svegli... È morto defunto! — Hai vistu tu a scherzare con i miracoli? — No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71
Anáfora	— È stato solo un colpo di porta... brigadiere ... si svegli... È morto defunto! — Hai vistu tu a scherzare con i miracoli? — No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71
Anáfora	— È stato solo un colpo di porta... brigadiere ... si svegli... È morto defunto! (...)	71

	— Ma cosa gli fa quella roba?	
Anáfora	— È stato solo un colpo di porta... brigadiere ... si svegli... È morto defunto! (...) — Ma cosa gli fa quella roba? Bisogna fargli la respirazione bocca a bocca, come per gli annegati.	71
Anáfora	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Anáfora	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Anáfora	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Anáfora	— Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? (...) — Ci vorrebbe piuttosto una bombola dell'ossigeno. — Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette!	71
Anáfora	— Ci vorrebbe piuttosto una bombola dell'ossigeno. — Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette!	71
Anáfora	— Ci vorrebbe piuttosto una bombola dell'ossigeno. — Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette!	71
Anáfora	— Ci vorrebbe piuttosto una bombola dell'ossigeno. — Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette!	71
Anáfora	— Ci vorrebbe piuttosto una bombola dell'ossigeno. — Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette!	71
Anáfora	— Ci vorrebbe piuttosto una bombola dell'ossigeno. — Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette!	71
Anáfora	— (...) Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme è come un'operazione... vedrai come gli entra l'ossigeno, si rimette! — Ma sei sicura che funzioni? — Oh, altro che... l'ho visto fare anche in tv, dal dottor House.	71
Anáfora	— Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere?	72

	(...) — Vedrai come gli entra l'ossigeno nello stomacho... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare...	
Anáfora	— Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere ? (...) — Lo stai gonfiando tutto!	72
Anáfora	— Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere ? (...) — (...) Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!...	72
Anáfora	— Ma perché tutto 'st'armamento ? — È lei, mia moglie, che l'ha fatto mettere, ha il terrore dei ladri.	72
Anáfora	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, anno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi!	72
Anáfora	Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi ... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Anáfora	— Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta! (...) — Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso...	73
Anáfora	— Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta! (...) — Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare!	73
Anáfora	— Porco cane il brigadiere ! Siamo fregati. — Ma no, non è lui , ci assomiglia ma non è lui.	73
Anáfora	— Porco cane il brigadiere ! Siamo fregati. — Ma no, non è lui, ci assomiglia ma non è lui .	73
Anáfora	— Porco cane il brigadiere ! Siamo fregati. — Ma no, non è lui, ci assomiglia ma non è lui. — No, hai ragione, non è lui .	73
Anáfora	— Mamma li turchi! Scusi, ma ci è venuto d'istinto. — Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Anáfora	Ma purtroppo all'ospedale la sua salma non c'è piú, qualcuno della famiglia se l'è portata via. Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto.	74
Anáfora	— Ma purtroppo all'ospedale la sua salma non c'è piú, qualcuno della famiglia se l'è portata via. Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto . — Senta, la lascia a me...	74
Anáfora	Sí, sí, è una cassa regolamentare... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Anáfora	Sí, sí, è una cassa regolamentare... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Anáfora	Sí, sí, è una cassa regolamentare ... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Anáfora	— Porco cane, devo dire che hai avuto una bella pensata , come t'è venuta in mente, di'? — Me l'hanno fatto venire in mente gli egizi, che quando morivano si facevano riempire la cassa da morto di cibarie per nutrirsi durante il viaggio nell'aldilà...	75
Anáfora	E dato che sai tutto sugli egizi, il defunto chi lo fa?	75
Anáfora	E in che posto, se no? Non hai mai visto nei film gialli? I morti sempre negli armadi si mettono!	76

Anáfora	— Dio, come pesa! — Lo dici a me che lo sto portando, sucса? È un carabinieriere, eh!	76
Anáfora	Lo dici a me che lo sto portando, sucса? È un carabinieriere , eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga...	76
Anáfora	Lo dici a me che lo sto portando, sucса? È un carabinieriere , eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga...	76
Anáfora	Lo dici a me che lo sto portando, sucса? È un carabinieriere , eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga...	76
Anáfora	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino ? Come sta? L' hai perduto?	77
Anáfora	Dài, Giovanni, vieni fuori dalla cassa ... che per farla entrare in casa bisogna metterla di traverso.	77
Anáfora	Peccato, stavo cosí bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, cosí che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone.	77
Anáfora	Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto.	78
Anáfora	Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto.	78
Anáfora	— Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto. — Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dell'altra...	78
Anáfora	— Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell'effetto yoga che dicevi? — Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Anáfora	No, industrie e automobili ce le hanno davvero...	79
Anáfora	— Eh, lo adoperavano gli indiani , poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano... (...) — E gli è andata via la fame?	79
Anáfora	— E gli è andata via la fame ? — No, no quella ce l'hanno ancora.	79
Anáfora	— E gli è andata via la fame ? — No, no quella ce l'hanno ancora.	79
Anáfora	— Sai che dopo che mi sono messo a testa in giú m'è venuta anche a me la suggestione ? — Eh, me l'hai detto.	79
Anáfora	— E anche a te ti han fatto il taglio cesareo ? — Eh sí, cioè non so... Antonia me l'han fatto?	80
Anáfora	— E anche a te ti han fatto il taglio cesareo ? — Eh sí, cioè non so... Antonia me l'han fatto? — Perché lo domandi a lei... tu non lo sai?	80
Anáfora	— E anche a te ti han fatto il taglio cesareo ?	80

	— Eh sí, cioè non so... Antonia me l'han fatto? — Perché lo domandi a lei... tu non lo sai?	
Anáfora	— E anche a te ti han fatto il taglio cesareo? (...) — Eh no, poverina, lei, l'hanno addormentata. E da addormentata come faceva a saperlo?	80
Anáfora	Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare.	80
Anáfora	Questa perdeva il figlio ... io glielo potevo salvare.	80
Anáfora	— Sí, sí, sei proprio una brava donna! — Diglielo anche tu... andiamo...	80
Anáfora	— Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto , al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa. — Fermo, ma che fai? 'Sto inconsciente! — Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Anáfora	Ti facevi dare un gettone ... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Anáfora	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso ... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Anáfora	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso ... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Anáfora	— Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso ... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è... — Giovanni cos'èèè?! Dimmelo!	82
Anáfora	— Giovanni, avevi già notato che tuo padre ... assomiglia al brigadiere e al poliziotto? — Non andarglielo a dire, che è già rincoglionito per conto suo...	83
Anáfora	— Giovanni, avevi già notato che tuo padre... assomiglia al brigadiere e al poliziotto? — Non andarglielo a dire, che è già rincoglionito per conto suo...	83
Anáfora	— Piuttosto, ero venuto qui per portare della roba ... — No, non ti disturbare papà... — Ma no, aspetta, che l'ho lasciata fuori, sull ballatoio. Certe volte sono proprio svanito, ecco qua. L'ho trovata dentro al mio gabbiotto. È certamente roba vostra.	83
Anáfora	— Piuttosto, ero venuto qui per portare della roba ... — No, non ti disturbare papà... — Ma no, aspetta, che l'ho lasciata fuori, sull ballatoio. Certe volte sono proprio svanito, ecco qua. L'ho trovata dentro al mio gabbiotto. È certamente roba vostra.	83
Anáfora	— Va bene, sí, è roba che ho comperato ieri a prezzo ridotto... (...) — Sí, ma solo una metà l'ho pagata.	84
Anáfora	— Va bene, sí, è roba che ho comperato ieri a prezzo ridotto... (...) — Sí, ma solo una metà l'ho pagata. — E l'altra?	84
Anáfora	— Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi piú nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà ... — Chi te l'ha detto?	85
Anáfora	E non gridare, che spaventi il bambino! Ah, no, menos male, non ce l'ho piú...	86

Anáfora	E va bene: sí è vero, non pago il mutuo da tre mesi, e non pago neanche la luce e il gas... tant'è vero che ce li hanno bloccati.	86
Anáfora	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Anáfora	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in ' sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Anáfora	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in ' sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Anáfora	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra , per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo piú niente! Siamo dei barboni!	86
Anáfora	— Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio? — Sí che lo so... lo so!!	87
Anáfora	— Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio? — Sí che lo so... lo so!!	87
Anáfora	— E allora perché te la vieni a prendere solo con me? Vedi che sei un coglione?! — Oh, finalmente! Ero in pensiero, da mezz'ora non me lo diceva piú nessuno!	87
Anáfora	Grazie della bella notizia! E sai qual è la beffa piú infame: vedere all'asta la nostra casa! Con la banca che se la compra alla metà del prezzo che noi abbiamo già sborsato!	87
Anáfora	Poi ha recitato a memoria « Lentamente muore » rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello!	87
Anáfora	Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» Ripete il rospo , campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma!	88
Anáfora	— Incazzati pure! Che urlano! Manifestano! E domani sui giornali diranno che siamo una massa di facinorosi, provocatori! (...) — No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo...	89
Anáfora	— Incazzati pure! Che urlano! Manifestano! E domani sui giornali diranno che siamo una massa di facinorosi, provocatori! (...) — No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo...	89
Anáfora	— Sí ma per lui c'è voluta l'incazzatura di sapere che ci stanno sbattendo in cassa integrazione! — No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo.	89
Anáfora	Quel povero ragazzo... lo stanno portando via... speriamo che se la cavi.	90
Anáfora	Il sangue non lo vedi scorrere, ma c'è, eccome: lo vedi nelle migliaia e migliaia di uomini e donne sbattuti all'aria come stracci.	91
Anáfora	Il sangue non lo vedi scorrere, ma c'è, eccome: lo vedi nelle migliaia e migliaia di uomini e donne sbattuti all'aria come	91

	stracci.	
Apelativo (vocativo)	Vieni qua... permalosa!	12
Catáfora	— Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità! In un pacchetto di detersivo ci ho trovato persino una moneta d'oro... con su il Papa, a figura intiera che danza con tutti gli sbuffi dell'abito di seta intorno! (...) — Perché, non ci credi?	11
Catáfora	E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea, mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...	18
Catáfora	Lo saprà anche lei, lo sanno tutti che oggi qui c'è stato un assalto al supermercato.	26
Catáfora	E... non dovrei dirlo, ma capisco anche tutte 'ste donne del quartiere che oggi hanno imposto la svendita.	27
Catáfora	Te la mettono loro, i poliziotti, la roba... per incastrarti!	32
Catáfora	Allora sí che le nasce bene il bambino!	34
Catáfora	Ha ragione! Vedi, vedi com'è umano il signor Brigadiere. Te l'avevo detto anch'io che bisognava chiamare un'ambulanza.	38
Catáfora	Lo sapevo io che andava a finire così!	41
Catáfora	Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!?	42
Catáfora	Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla... dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	43
Catáfora	Ma quante volte glielo devo dire a quella deficiente dell'Antonia che questo è un saldatore autogeno, non si adopera per accendere il gas.	43
Catáfora	Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: « È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento... »	44
Catáfora	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura.	47
Catáfora	Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale!	49
Catáfora	Te l'ho detto, è all'ospedale.	50
Catáfora	Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi (Pausa): un pesce!	51
Catáfora	Non ce l'ho piú il telefono fisso...	51
Catáfora	E cosa me la tengo a fare, la guida?	51
Catáfora	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto!	51
Catáfora	Beh, te lo fai riaprire, lo stomaco!	54
Catáfora	Lo sapevo che ti avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano.	56
Catáfora	Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi, pelandroni-sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Catáfora	Ma lo sai cosa vuol dire scioperati? Vuol dire che quelli fanno sciopero! E non fai sciopero tu?	59

Catáfora	E chi la fa 'sta roba allora?	59
Catáfora	Lo so, si chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione!	59
Catáfora	L'ho saputo ieri in treno: ci sbattono tutti seimila che siamo, a ventisei ore... e poi, fra un paio di mesi chiudono!	61
Catáfora	L'avevo capito subito io, che c'era il trucco!	64
Catáfora	Ma gliel'ho detto, per farci la pancia, secondo la credenza del miracolo di santa Eulalia! Dobbiamo portarla per tre giorno! E a chi non ci crede gli capita la disgrazia!	67
Catáfora	Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Catáfora	Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare!	73
Catáfora	Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Catáfora	Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!	86
Catáfora	Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!	86
Catáfora	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo , che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Catáfora	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di piú a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Coloquialismo	Arriviamo al supermarket... non so in quante fossimo... c'erano già lí altre donne e qualche uomo, che facevano una gran cagnara perché i prezzi del giorno prima erano aumentati ancora.	12
Coloquialismo	Roba da pazzi!	12
Coloquialismo	Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare?	12
Coloquialismo	E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!	12
Coloquialismo	Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona.	12
Coloquialismo	Che figlia di buona donna!	13
Coloquialismo	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!»	13
Coloquialismo	Beh, è andata a finire che quel pirla del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso.	13
Coloquialismo	M'hai fatto prendere un colpo!	13
Coloquialismo	«Calma!» Dei tranvieri e operai del Comune che stavano	13

	manifestando lì fuori per via del contratto di lavoro che da tre anni non veniva rinnovato. «Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto , 'sta paura che vi prende della polizia?»	
Coloquialismo	«Calma!» Dei tranvieri e operai del Comune che stavano manifestando lì fuori per via del contratto di lavoro che da tre anni non veniva rinnovato. «Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio!	13
Coloquialismo	A quel punto ci hanno avvisato che la polizia stava arrivando davvero... E via che ce ne siamo andati a gambe in spalla per le strade traverse!	14
Coloquialismo	Non sbolognerai anche a lui la storia che l'hai vinta coi punti qualità...	14
Coloquialismo	Già c'è il fatto che oggi ho speso tutti i soldi che mi restavano e domani non ho una lira per pagare il gas, la luce e la rata del mutuo...	15
Coloquialismo	Ma per chi mi prendi ?	15
Coloquialismo	Quello mi ammazza!	15
Coloquialismo	Il mio no, non mi ammazza, perché è proibito dalla legge... ma mi fa crepare a furia di scenate!	15
Coloquialismo	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame , ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Coloquialismo	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Coloquialismo	Non l'ho mai detto... Dio che imbranata!	17
Coloquialismo	E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione?	18
Coloquialismo	Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.	18
Coloquialismo	« Oddio , ho messo incinta mia moglie!»	18
Coloquialismo	La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...	19
Coloquialismo	Ce l'ho con la tensione che c'è in giro... con l'impresa che ha deciso di sbaraccare quattro linee per rimpiantarle in Romania!	20
Coloquialismo	Con lo sbaracco che c'è in giro , dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Coloquialismo	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Coloquialismo	No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	20
Coloquialismo	Oeh, ma che roba!	20
Coloquialismo	Eh sí, anche loro! E hanno anche malmenato il direttore.	21
Coloquialismo	Oeh, ma che roba!	21
Coloquialismo	Han fatto forfait!	21
Coloquialismo	Guarda, sono qua che sono stravolta!	21
Coloquialismo	Che poi cosí possono andare in giro a dire che gli operai rubano, che siamo degli avanzi di galera...	21
Coloquialismo	E che magari dicono anche: «Brava, hai fatto bene a fare man bassa! »	21
Coloquialismo	Invece di spaccargli in testa scatola per scatola... sacchetto per sacchetto.	21

Coloquialismo	No, peggio! Io me ne vado da questa casa... faccio fagotto e non mi vedi piú!	21
Coloquialismo	Ma stai a sfottere ?!	22
Coloquialismo	E poi manco lo trovi!	22
Coloquialismo	Ma va?	23
Coloquialismo	No di certo... mi fa schifo cosí fresco!	23
Coloquialismo	Miglio per canarini?! Sfotti?	24
Coloquialismo	Cos'è 'sto casino ?	25
Coloquialismo	Perché questo è una provocazione bella e buona!	26
Coloquialismo	Senta, non cada dalle nuvole.	26
Coloquialismo	Esegua, esegua pure... ma l'avverto, questa è una provocazione, anzi peggio: è una presa per il sedere!	27
Coloquialismo	Venite qui anche a sfotterci oltre che ci fate crepare di fame.	27
Coloquialismo	Venite qui anche a sfotterci oltre che ci fate crepare di fame.	27
Coloquialismo	Perché tutto costa un occhio della testa ... testa di coniglio!	27
Coloquialismo	Ma sta a sfottere ?	27
Coloquialismo	Ma sí! Non state a rompere le scatole ...	28
Coloquialismo	Le stavo dando una mano ...	28
Coloquialismo	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Coloquialismo	Ma roba dell'altro mondo!	29
Coloquialismo	Se mi sta prendendo in giro , me lo dica!	29
Coloquialismo	Che, oltretutto, mi fa fare la difesa della polizia... che se lo sanno in fabbrica, mi fanno dei pernacchi!	29
Coloquialismo	Ma che privilegiato!	30
Coloquialismo	Eh, allora mi offende! Dia, almeno un' occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Coloquialismo	Ma guarda che al mondo non si finisce mai di incontrarne di balenghi!	31
Coloquialismo	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Coloquialismo	Hanno fatto bene, cosí imparano a fare i furbi!	32
Coloquialismo	Certo, succede sempre cosí quando ci sono dei balordi che fanno man bassa ; poi ci vanno sempre di mezzo anche quelli che non c'entrano!	32
Coloquialismo	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata ...	32
Coloquialismo	Ma che fai? Sei impazzita? M'hai spaccato una vertebra!	32
Coloquialismo	Oh, santo cielo , Margherita, cosa fai lí? Vieni, vieni dentro!	33
Coloquialismo	Perché s'era meso in testa che invece del bambino ci avesse dentro dei sacchetti di pasta e compagnia bella!	33
Coloquialismo	Che giornata ...!	33
Coloquialismo	E ridalli!	34
Coloquialismo	Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e cosí le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!	34
Coloquialismo	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Coloquialismo	Ma va là! Roba da Sacra Rota! Annullamento! Cancellamento	35

	inmediato del matrimonio!	
Coloquialismo	Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al «primo» che capita!	35
Coloquialismo	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono più anziano, e ho più esperienza!	35
Coloquialismo	Oh, mio dio!	35
Coloquialismo	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Coloquialismo	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Coloquialismo	Orco , come sono separati 'sti corpi separati!	37
Coloquialismo	E io t'ho detto che se non c'è la prenotazione, poi all'ospedale non te l'accettano. Te la fanno girare per tutti gli ospedali della città , così ti crepa in macchina!	38
Coloquialismo	Come si vede che siete proprio a digiuno di tutto!	39
Coloquialismo	E vabbè, il consenso glielo dò io: mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Coloquialismo	Eh, ma brigadiere, questa è prepotenza bella e buona! Entrate in casa, ci perquisite dappertutto, ci mettete le manette... adesso ci volete caricare anche sull'autoambulanza! Non ci lasciateci crepare dove ci pare e piace!	40
Coloquialismo	E lei ci vada piano a sfozzere! Le ho già detto... Dove va?	40
Coloquialismo	Ma stai zitta , cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano così? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Coloquialismo	Ma tu guarda che casino , chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto.	42
Coloquialismo	Gli prenderà un colpo!	42
Coloquialismo	E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco!	42
Coloquialismo	E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco!	42
Coloquialismo	Certo, abbiamo tirato l'allarme e poi ci siamo stesi sui binari! Abbiamo bloccato tutta la linea. Anche l'Eurostar e il Super-rapido per Parigi! Dovevi vedere imprenditori, manager e compagnia bella: incazzati!	44
Coloquialismo	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Coloquialismo	Ma t'è dato di volta il cervello? Non pagare l'abbonamento?!	45
Coloquialismo	I talebani! Ah, ti sei fatto mettere su da loro? Bravo!	45
Coloquialismo	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è	45

	la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	
Coloquialismo	Patè per cani e gatti? Ma, dico, sei matto?	46
Coloquialismo	Eh no che non dovevi! Erano le olive di tua moglie! Incosciente! Che va a fregarsi anche il mangiare del bambino neonato!	47
Coloquialismo	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l' incezzatura , l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Coloquialismo	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa , ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Coloquialismo	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Coloquialismo	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarli di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Coloquialismo	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarli di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio , cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Coloquialismo	Ma non dire fesserie : cinque mesi! Se non aveva neanche la pancia!	50
Coloquialismo	Ma di', mi stai a sfoffere?	50
Coloquialismo	Senti, piantala di sfoffere! Dov'è mia moglie?	50
Coloquialismo	Senti, piantala di fare il fesso! 'Sta mania di fare sempre lo spiritoso e di sfoffere anche sulle cose serie... Dimmi in che ospedale l'hanno portata o ti dò un pugno!	50
Coloquialismo	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Coloquialismo	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Coloquialismo	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti , fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53

Coloquialismo	È tutta colpa nostra; quando mai t'ho dato retta! Guarda che casino abbiamo tirato in piedi! Non ho fatto nemmeno in tempo a chiamare il supervisore del mio ufficio per farmi sostituire!	53
Coloquialismo	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Coloquialismo	E piantala di frignare... accidenti , sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Coloquialismo	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Coloquialismo	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio , no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Coloquialismo	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Coloquialismo	Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve!	54
Coloquialismo	Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Coloquialismo	Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Coloquialismo	Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Coloquialismo	Beh, te lo fai riaprire, lo stomaco! Guarda se una deve farsi prendere dalla strizza fino a 'sto punto?!	54
Coloquialismo	No, senti, basta, io non ce la faccio piú... e ne ho anche piene le scatole delle tue pensate da matta . Scusami, ma io pianto qua tutto: non voglio neanche un sacchetto di pasta, guarda.	54
Coloquialismo	Ma perché non ti prendi anche un paio di sporte e ci carichi tutto in una volta sola, invece di fare tutta 'sta manfrina della madre incinta, avanti e indietro?	55

Coloquialismo	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito.	55
Coloquialismo	Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo!	55
Coloquialismo	Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo!	55
Coloquialismo	Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo!	55
Coloquialismo	Porca di una miseria! Vorrei dare calci al mondo intiero, ma ho i piedi che scoppiano.	57
Coloquialismo	Per forza, con quest'acqua, una frenata sul bagnato... e patapplunfete!	57
Coloquialismo	Siamo stati riconosciuti! E lei cosa fa, oltre che sfottere , per la legge?	58
Coloquialismo	Ecco, siamo già intruppati.	58
Coloquialismo	Scusi, ma lei fa il «palo»? Doppio lavoro, eh? Se non si sbriga a intervenire quelli fra poco si fregano anche il camion.	59
Coloquialismo	Ma che salvare la patria! Qui si sta facendo razzia!	60
Coloquialismo	Oh, chi si rivede! Il signor brigadiere coi baffi! Hai visto come assomiglia all'appuntato che faceva il palo?	60
Coloquialismo	Ecco, adesso ci becchiamo una pistolettata!	60
Coloquialismo	Ordine! Contr'ordine! Hai visto? Siamo proprio intruppati!	61
Coloquialismo	Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! Oddio , che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Coloquialismo	Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! Oddio, che pancia! Oddio , la stanchezza della gravidanza...	63
Coloquialismo	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noioosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Coloquialismo	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noioosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Coloquialismo	Dio mio , con la fame che mi ritrovo...	63
Coloquialismo	Oh, mio dio! Cosa gli sarà successo?	64
Coloquialismo	Ma lei è matto! Di che trucco sta parlando?	64
Coloquialismo	No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Coloquialismo	No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Coloquialismo	Ma di che refurtiva parla? È impazzito?	64
Coloquialismo	E non facciamo le furbe , che tanto non attacca piú!	64
Coloquialismo	Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia , poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via! È tutto il giorno che vedo passare donne incinte!	64
Coloquialismo	Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza!	65
Coloquialismo	Taci!	68
Coloquialismo	Ma non facciamo scherzi! L'interruttore, dov'è l'interruttore?	68

Coloquialismo	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna , che luce in casa mia! Non la vede?	68
Coloquialismo	Oh, mio dio , è diventato cieco!	68
Coloquialismo	Ahia... huo: che botta!	68
Coloquialismo	No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione , ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero!	69
Coloquialismo	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio , dio che male... come brucia!	69
Coloquialismo	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69
Coloquialismo	Ammazza che manina!	70
Coloquialismo	Brigadiere!... Brigadiere! Accidenti , è svenuto.	70
Coloquialismo	Oddio! Abbiamo ammazzato un carabiniere!	70
Coloquialismo	Cosa me ne frega a me! Son qui con un brigadiere morto... mi parla di chiavi!...	70
Coloquialismo	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Coloquialismo	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle! ... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Coloquialismo	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio! ... gli racconti tutto tu!	70
Coloquialismo	Ma che egoista! Un bacio di caramba sulla bocca non lascia traccia!	71
Coloquialismo	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Coloquialismo	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Coloquialismo	Ma no, a quest'ora si sarà già stufato da un pezzo e se ne sarà andato.	73
Coloquialismo	Sí, stai fresco , quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti , arriva qualcuno...	73
Coloquialismo	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti , arriva qualcuno...	73
Coloquialismo	Porco cane, il brigadiere! Siamo fregati.	73
Coloquialismo	Accidenti , come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73

Coloquialismo	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Coloquialismo	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate ... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Coloquialismo	Mamma li turchi! Scusi, ma ci è venuto d'istinto.	74
Coloquialismo	E voglio vedere se i poliziotti avranno il coraggio di venire a mettere il naso in una cassa da morto!	75
Coloquialismo	Beh, io dico che sei un'incosciente, otre che matta! Ma, la miseria, siamo qui con un morto in casa e lei pensa anche di fare il trasbordo della pasta e del riso.	75
Coloquialismo	Dio , come pesa!	76
Coloquialismo	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti , ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Coloquialismo	Peccato , stavo così bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, così che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Coloquialismo	Che c'è?... Per la miseria, non si può neanche fare un po' di pipí in pace?	77
Coloquialismo	Che c'è?... Per la miseria , non si può neanche fare un po' di pipí in pace?	77
Coloquialismo	No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati piú preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...	79
Coloquialismo	Il brigadiere? Meno male che era proprio una suggestione... Guai a te se ti vedo un'altra volta a testa in giú, eh! Porco cane, non si chiude.	79
Coloquialismo	E io non conto piú niente! Sono diventata di colpo una scamorza? Tutte le feste all'Antonia! E io?	81
Coloquialismo	E io non conto piú niente! Sono diventata di colpo una scamorza? Tutte le feste all'Antonia! E io?	81
Coloquialismo	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Coloquialismo	Non andarglielo a dire, che è già rincoglionito per conto suo...	83
Coloquialismo	Ma no, aspetta, che l'ho lasciata fuori, sul ballatoio. Certe volte sono proprio svanito , ecco qua. L'ho trovata dentro al mio gabbiotto. È certamente roba vostra.	83
Coloquialismo	Fregata!	84
Coloquialismo	Ma roba dell'altro mondo... io divento matto!	84
Coloquialismo	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci	84

	nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	
Coloquialismo	Papá, lascia correre , le tue missive son sempre rogne!	85
Coloquialismo	Ehi, ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è 'sta storia?! Parla!	86
Coloquialismo	Perché da quando mi hanno licenziata io non porto a casa un soldo e con la tua busta paga ce la faccio appena a farti mangiare male e a tirare a campare!	86
Coloquialismo	Ma roba dell'altro mondo... ma perdio , ma perché non me l'hai detto che ti mancavano i soldi?	86
Coloquialismo	Chi? Tu? Oddio , Jessie James!	86
Coloquialismo	Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!	86
Coloquialismo	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami... Per dio , non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Coloquialismo	Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio!	88
Coloquialismo	Incazzati pure! Che urlano! Manifestano! E domani sui giornali diranno che siamo una massa di facinorosi, provocatori!	89
Coloquialismo	Ma che ti succede, Giovanni? Sei proprio tu che parli? Ti si è rivoltato il cervello?	89
Coloquialismo	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Coloquialismo	Sí, ma per lui c'è voluta l' incazzatura di sapere che ci stanno sbattendo in cassa integrazione!	89
Coloquialismo	E le donne tirano giù la loro roba! Quel povero ragazzo... lo stanno portando via... speriamo che se la cavi .	90
Coloquialismo	Non possiamo più andare avanti così... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! »	91
Coloquialismo	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Comparación	Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio .	12
Comparación	Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona.	12
Comparación	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice ... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!»	13
Comparación	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... così non t'ingrassi come un vitello!	22

Comparación	Ieri è fallita, crollata in borsa, come la Parmalat , e tutto il latte è stato sequestrato dai creditori. Compresa le vacche...	22
Comparación	Perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: «Agli ordini, scattare, abbaiare, mordere» come tanti cani da guardia!	28
Comparación	Sí, sono quelli imbesuiti dalla retorica, dal senso dell'onore e dal sacrificio! Che quando un loro collega viene accoppiato come un cane da un paranoico criminale , a loro basta l'encomio del ministro... la medaglia alla vedova.	29
Comparación	... tu otto ore alla catena come una bestia , e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	36
Comparación	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Comparación	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Comparación	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio , no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Comparación	So benissimo che ha vent'anni... che è lungo come la fame , ma per me è sempre il mio bambino. Pronta?	56
Comparación	Sì sono salvati scappando subito come dei razzi!	58
Comparación	Sí, bravo fesso... Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco : trach! Ti arresta!	73
Comparación	Peccato, stavo così bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, così che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone . Ma ti dico io i sogni!	77
Comparación	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo più niente! Siamo dei barboni!	86
Comparación	Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!	86
Comparación	E anche noi siamo schiacciati come patecchie , perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	88
Comparación	Il sangue non lo vedi scorrere, ma c'è, eccome: lo vedi nelle migliaia e migliaia di uomini e donne sbattuti all'aria come stracci .	91
Comparación	Certo il posto di lavoro va, viene, è fatalità... come il gioco della	91

	roulette: roulette russa.	
Deíctico	Vieni qua ... permalosa!	12
Deíctico	Arriviamo al supermarket... non so in quante fossimo... c'erano già lí altre donne e qualche uomo, che facevano una gran cagnara perché i prezzi del giorno prima erano aumentati ancora.	12
Deíctico	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!»	13
Deíctico	Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.	15
Deíctico	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Deíctico	Ma cosa ho preso qui ? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Deíctico	Si vede che nella confusione ho afferrato quello che capitava... E guarda questo!	16
Deíctico	Eh, c'è scritto qua : «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16
Deíctico	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua , siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Deíctico	Sta salendo, è già lí di sotto.	17
Deíctico	Allora Giovanni, cosa fai lí imbambolato? A parte che era ora che tornassi! Dove sei stato fino adesso?	17
Deíctico	Ah, anche qui ?...	25
Deíctico	Ah, se vengono anche qui da me gli faccio vedere io!	26
Deíctico	E la venite a cercare qui da me?	26
Deíctico	Venite qui anche a sbotterci oltre che ci fate crepare di fame.	27
Deíctico	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Deíctico	Appuntato... noi qui avremmo finito... che facciamo, andiamo avanti?	28
Deíctico	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Deíctico	No, qui il merlo mangia solo il becchime per canarini!	31
Deíctico	Sono state anche qui ?	31
Deíctico	Ma cosa dici!? E quelli vengono qui a meterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto!?	32
Deíctico	È lí , dietro la porta.	33
Deíctico	Oh, santo cielo, Margherita, cosa fai lí ? Vieni, vieni dentro!	33
Deíctico	Stai qui tranquilla Margherita... togliti il cappotto...	33
Deíctico	Ma qui fa caldo!	33
Deíctico	Senta, non faccia lo spiritoso, si faccia in là e ci lasci fare il nostro lavoro.	36
Deíctico	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú	38

	precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	
Deíctico	Eh sí, 'sta povera donna mica la potete lasciare qui a rischiare che crepi. A parte che se è prematuro come dita, rischia di perdere il figlio.	38
Deíctico	Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Deíctico	Ah, non ve la prendete? In compenso vi prendete la responsabilità di farla crepare qui ?	39
Deíctico	Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39
Deíctico	Ecco, sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui .	40
Deíctico	Ohe! Ma tu guarda l'acqua... Presto, sennò partorisce qui !	42
Deíctico	Ah sí, tua moglie era qui dieci minuti fa, è andata via con l'Antonia.	43
Deíctico	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Deíctico	Sí, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno assaggiata non volevano piú tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo piú! È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!»	46
Deíctico	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí ?	46
Deíctico	Eh già! Dei morti nelle officine e nei cantieri non ne parlano mai! Ma sai quanti sono in Italia, secondo l'ultima inchiesta della CEE, i morti sul lavoro? Gli operai che cadono dagli impiantiti senza protezione? Quelli schiacciati dalle gru e dai bulldozer? Guarda, ce l'ho qui nel mio ufficio... Piú di 1000 ammazzati in un anno! In cinque anni, circa 7000 morti: piú delle guerre in Afghanistan e Iraq messe insieme!	49
Deíctico	Beh, se non ci credi... Mia moglie, se proprio vuoi saperlo, è andata ad accompagnarla con l'autoambulanza all'ospedale... che quasi stava per partorire qui !	50
Deíctico	Partoriva qui ?!	50
Deíctico	Beh, andiamo al bar di sotto, lí ce l'hanno il telefono...	51
Deíctico	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua ; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Deíctico	Per favore! Vuoi che vomiti qua ?!?	54
Deíctico	Guarda giú , lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella?	55

Deíctico	Guarda giú, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella?	55
Deíctico	Guarda giú, lí davanti, nella strada... vieni qui , vedi quella?	55
Deíctico	Guarda, là c'è la Maria del terzo piano, anche lei s'è messa incinta... eccola lí che attraversa.	56
Deíctico	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Deíctico	Là! Cos'è successo? Porco cane, che disastro!	57
Deíctico	Li venite a cercare anche qui ?	57
Deíctico	No, non c'era nessun pericolo! Guardi qua ... Sono sacchi piani di zucchero raffinato, farina di grano duro e riso fino e integrale, quelli! Tutta merce proveniente dalla Cine, attraverso i Paesi dell'Est e la Jugoslavia.	58
Deíctico	Beh, ma che succede qui ?	60
Deíctico	Ma che salvare la patria! Qui si sta facendo razzia!	60
Deíctico	Ehi, voi laggiú : fermi lí , mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Deíctico	Ehi, voi laggiú : fermi lí , mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Deíctico	Ehi, voi laggiú : fermi lí , mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Deíctico	Volentieri, ma guardi che ce l'aveva detto l'appuntato, quello che sta laggiú a verificare presso il camion.	60
Deíctico	Guarda, guarda quanta insalata abbiamo qui ! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Deíctico	Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare...	63
Deíctico	Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!? L'avevo capito subito io, che c'era il trucco!	64
Deíctico	La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera!	64
Deíctico	Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza!	65
Deíctico	È qua , non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Deíctico	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Deíctico	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Deíctico	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia	69

	Lí , non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	
Deíctico	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui ... è qui la porta.	69
Deíctico	Ah, eccole! Ma ne ho un altro paio in tasca, due mazzi di chiavi! Ma queste sono quelle di mio marito! Allora è stato qui ... è venuto a cercarmi... e se le è dimenticate! Antonia, capisci?	70
Deíctico	Cosa me ne frega a me! Son qui con un brigadiere morto... mi parla di chiavi!...	70
Deíctico	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti, io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Deíctico	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Deíctico	Ma purtroppo all'ospedale la sua salma non c'è piú, qualcuno della famiglia se l'è portata via. Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto.	74
Deíctico	Beh, io dico che sei un'incosciente, otre che matta! Ma, la miseria, siamo qui con un morto in casa e lei pensa anche di fare il trasbordo della pasta e del riso.	75
Deíctico	Piú di quello che ci è già capitato in queste ventiquattro ore non ci potrà capitare. Vieni qua piuttosto, e aiutami a tirarlo su... che lo mettiamo via.	76
Deíctico	Peccato, stavo cosí bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, cosí che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Deíctico	Eh, vengo, mi sto rivestendo... mi casca tutto qua !	78
Deíctico	Sistemati un corno... guarda qua : a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Deíctico	Senti Antonia, io sono stufa... t'aspetto di là e peggio per te!	79
Deíctico	Vieni... vieni qui ... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Deíctico	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui ... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí , vicino alla stufa.	81
Deíctico	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí , vicino alla stufa.	81
Deíctico	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Deíctico	Cosa c'entra? Non capisci? Qui ho una ladra in casa!	84
Deíctico	Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi piú nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà...	85
Deíctico	Date un'occhiata giú nella strada che razza di schieramento di polizia che c'è...	85
Deíctico	Qui dice che non paghiamo da tre mesi! Antonia, rispondi, mi vuoi spiegare?!	86
Deíctico	Oltretutto ci troviamo qui sconfitti... ad assistere alla nostra cacciata: dalle nostre case, dai posti di lavoro. Guarda quanti	89

	siamo, una caterva di gente che non finisce piú.	
Deíctico	No! È il coperchio di una cassa da morto! Eccola qua , dammi una mano Luigi, è stata mia l'idea, per trasportare la roba!	89
Deíctico	Hanno piantato lí i camion dello sgombero e tutto!	90
Diálogo directo	E il direttore che cercava di calmarci: « Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento ». « Ha deciso? Col permesso di chi? » dice una donna. « Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza! » « Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi... » « O la borsa o la vita! » E io: « Siete dei rapinatori! » E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!	12
Diálogo directo	Poi una ha detto: « Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira ».	12
Diálogo directo	E una ha detto: « Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso! ».	12
Diálogo directo	E un'altra aggiunge: « Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare! »	12
Diálogo directo	Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: « Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia! »	12
Diálogo directo	« Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare! » Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintono lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Diálogo directo	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: « Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino! »	13
Diálogo directo	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: « No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia! » Ah! Ah!	13
Diálogo directo	« Arriva la polizia! », s'è messo a gridare qualcuno...	13
Diálogo directo	« Calma! »	13
Diálogo directo	« Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettiano sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui ».	13
Diálogo directo	« Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa! » E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Diálogo directo	« Sotto paga! Non si paga! », gridavo anch'io.	14
Diálogo directo	E tutte le altre: « Giusto! Sotto paga non si paga! »	14
Diálogo directo	Via come una saetta ai banchi: « Sotto paga! Non si paga! Non si paga! » Pareva l'assalto a Porta Pia!	14

Diálogo directo	Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Diálogo directo	Già, e poi cosa racconto a mio marito? «Sai, è roba mezzo rubata!» Quello mi ammazza! No, no.	15
Diálogo directo	Si affaccia alla finestra e grida: «Mia moglie è una ladra!»	15
Diálogo directo	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Diálogo directo	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Diálogo directo	Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»	17
Diálogo directo	«Oddio, ho messo incinta mia moglie!»	18
Diálogo directo	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lì... in strada.	19
Diálogo directo	«Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Diálogo directo	E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie, digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve!» Ho fatto bene?	19
Diálogo directo	E che magari dicono anche: «Brava, hai fatto bene a fare man bassa!»	21
Diálogo directo	«Ma non posso mica emigrare... sa, io sono laureato!»	30
Diálogo directo	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Diálogo directo	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Diálogo directo	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Diálogo directo	Ma se suo marito non lo sapeva! Come poteva immaginare? «Io prenoto! Oggi mi va di prenotare!»	34
Diálogo directo	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola» . E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Diálogo directo	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola» . E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Diálogo directo	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo	34

	sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola» . E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	
Diálogo directo	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Diálogo directo	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Diálogo directo	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego» .	42
Diálogo directo	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfogo sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Diálogo directo	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfogo sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Diálogo directo	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfogo sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati» . Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Diálogo directo	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Diálogo directo	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!»	45
Diálogo directo	Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato» . E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Diálogo directo	Sí, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno assaggiata non volevano più tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo più! È troppo buona questa pappa! La	46

	facciamo mangiare a tutti gli italiani!»	
Diálogo directo	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: « State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva... » che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Diálogo directo	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! « Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati! »... Questa sí che è solidarietà!	53
Diálogo directo	Per via di questa tua ossessione di essere madre... « Voglio un bambino! »... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Diálogo directo	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: « Alé! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione! » E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Diálogo directo	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... « Salviamo la merce... facciamo un favore! » E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Diálogo directo	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: « Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio! » Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Diálogo directo	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: « Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito! » «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sí, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Diálogo directo	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: « Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito! » « E ci credo adesso, o miscredente? », gli ha detto santa Eulalia. «Sí, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Diálogo directo	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: « Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito! » «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. « Sí, ci credo! » E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci...	66

	(mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	
Diálogo directo	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: « Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace! » L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Diálogo directo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: « Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino... », lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Diálogo directo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: « Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino... », lui subito: « La culla, la culla! » È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Diálogo directo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: « Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino... », lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: « Mi dia la piú moderna che c'è! » Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Diálogo directo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: « Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino... », lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: « Mi dia la piú moderna che c'è! » Il commesso: « Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance ». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Diálogo directo	Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... « Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia! »	88

Diálogo directo	Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: « Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore ».	88
Diálogo directo	Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: « Questo governo non ha i numeri ».	88
Diálogo directo	Poi ha recitato a memoria « Lentamente muore » rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda!	88
Diálogo directo	Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: « Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro ».	88
Diálogo directo	« Anch'io! Anch'io! » ripete il rospo, campione dei voltagabbana.	88
Diálogo directo	« Andiamo insieme nel centro ».	88
Diálogo directo	Berlusconi grida: « Io vi accolgo a braccia aperte ».	88
Diálogo directo	« No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà ».	88
Diálogo directo	Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. « Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori ». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Digresión	— Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio! — Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa... — Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell'effetto yoga che dicevi? — Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano... — Adesso immaginano di avere anche le industrie, le automobili? — No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati piú preparati al mondo, ma questa è un'altra storia... — E gli è andata via la fame? — No, no quella ce l'hanno ancora. E c'hanno pure la bomba atomica! Dài che ci siamo spingi. — Sai che dopo che mi sono messo a testa in giú m'è venuta anche a me la suggestione? — Eh, me l'hai detto. — No, no, un'altra... m'è sembrato di vedere il brigadiere dentro l'armadio.	79
Enumeración	C'era lí un donnone grande grosso, anziana , tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!»	13

Enumeración	Sai a che prezzi sono andati l'olio, la pasta, il riso, lo zucchero?	22
Enumeración	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!?! Ah, sí, del PD!	23
Enumeración	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Enumeración	Cobas? No global? Autonomia PS?	28
Enumeración	Perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: «Agli ordini, scattare, abbaiare, mordere » come tanti cani da guardia!	28
Enumeración	E guai a chi si permette di parlare, di discutere... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!»	28
Enumeración	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Enumeración	Sí, sono quelli imbesuiti dalla retorica, dal senso dell'onore e dal sacrificio! Che quando un loro collega viene accoppato come un cane da un paranoico criminale, a loro basta l'encomio del ministro... la medaglia alla vedova.	29
Enumeración	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Enumeración	Ma quale riforma? A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno... Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo. Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condonati per corruzione e furto...	29
Enumeración	Aggiunga pure l'assunzione con cariche statali di parenti di politici: figli, mogli e cugini fino al terzo grado.	29
Enumeración	Ma che privilegiato! Lavoriamo sottopaga, gli straordinari gratis, in galeria se scioperiamo, e al camposanto con un buco nella testa senza sapere per chi né perché!	30
Enumeración	Eh, allora mi offende! Dia, almeno un'occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Enumeración	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Enumeración	Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... così tanto per dire qualche cosa...	35
Enumeración	Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al «primo» che capita!	35
Enumeración	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!	35
Enumeración	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Enumeración	... tu otto ore alla catena come una bestia, e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non	36

	ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	
Enumeración	Che non tirino su i prezzi, che non ci sfrattino, che non ci mettano alla fame!	36
Enumeración	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Enumeración	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Enumeración	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Enumeración	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei, la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44
Enumeración	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giú... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Enumeración	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	47
Enumeración	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Enumeración	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che	48

	faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	
Enumeración	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Enumeración	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	48
Enumeración	La gente deve tremare, vivere la paura... Così che tutti in coro gridino: 'Non c'è sicurezza!' L'insicurezza monta e distrae dai problemi sul lavoro, la paga, la casa, l'inquinamento atmosferico, gli ospedali che scoppiano e le autoambulanze che arrivano quando il paziente è già morto fottuto e soprattutto si carica, si ingigantisce il problema della sicurezza per distogliere dalle morti sul lavoro...	49
Enumeración	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Enumeración	Mò, vado alla stazione, prendo il treno e vado a lavorare... che già mi scaleranno un'ora. Guarda! Là! Cos'è successo? Porco cane, che disastro!	57
Enumeración	No, non c'era nessun pericolo! Guardi qua... Sono sacchi piani di zucchero raffinato, farina di grano duro e riso fino e integrale , quelli! Tutta merce proveniente dalla Cine, attraverso i Paesi dell'Est e la Jugoslavia.	58
Enumeración	È una cosa che riguarda proprio la piattaforma del sindacato, i sacrifici e la mobilità del lavoro. Da domani siamo tutti in cassa integrazione!	61
Enumeración	E io? Mettiti incinta, s-cintati, ricaricati, abortisci, trapianti da cibo in scatola a verdura fresca...	63
Enumeración	Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Enumeración	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Enumeración	Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Enumeración	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Enumeración	Beh, i miracoli uno li fa con la verdura che ha sottomano! A ogni modo, che lei ci creda o no, è forse proibito? C'è qualche legge che dice che il cittadino italiano, specie se di sesso femminile, non può portare cicoria, indivia e cavoli sul ventre? È proibito?	67

Enumeración	Ma sono gli ultimi viaggi... e poi cosa ci possiamo fare: se è morto è morto. Se è vivo vedrai che appena riprende i sensi va di corsa in pellegrinaggio a piedi fino al santuario di Santa Eulalia e si butta in ginocchio e fa il ringraziamento per grazia ricevuta, vista acquistata, salute ottima, seppure incinto!	75
Enumeración	Ma cos'è? Burro, farina, pelati?	84
Enumeración	E smettila di chiamarmi! Antonia, Antonia, Antonia, Antonia! Va bene, sí, è roba che ho comperato iere a prezzo ridotto...	84
Enumeración	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Enumeración	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Enumeración	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Enumeración	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Enumeración	Attenzione! Attenzione! Caseggiati numero 9, 6, 75, 15, 3, 72 prepararsi! Tra poco passeremo por lo sgombero!	87
Enumeración	Eh sí, ma per il resto? Le pensioni, il conflitto d'interessi, la legge elettorale, la nuova legge sulla Rai... tutto rimandato!	88
Enumeración	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!»	88
Enumeración	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90
Enumeración	Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro.	91
Enumeración	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Enunciado incompleto	Se per quello, anch'io...	16
Enunciado incompleto	Ma di quanti mesi è? Domenica scorsa l'ho vista e non mi pareva...	18
Enunciado incompleto	Come, quali? Non mi dirai che sei già rimasta senza...	24
Enunciado incompleto	Hanno ragione...	27
Enunciado incompleto	Le stavo dando una mano...	28
Enunciado incompleto	E se cambia...	31
Enunciado incompleto	Si fa per dire, perché ad esempio qui sono venuti e...	32
Enunciado incompleto	Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Enunciado incompleto	Io stavo per dirti una cosa prima...	61
Enunciado incompleto	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Enunciado incompleto	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di	82

	telefonarmi... per il bambino... continui a parlarvi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	
Enunciado incompleto	Ma i bambini crescono! Con gli estrogeni poi...	83
Estructura estereotipada de conversación	Tutto il giorno al call center... « Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Estructura estereotipada de conversación	Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Estructura estereotipada de conversación	Buongiorno, Giovanni...	17
Estructura estereotipada de conversación	Oh, buongiorno Margherita... come va?	17
Estructura estereotipada de conversación	Oh, buongiorno Margherita... come va?	17
Estructura estereotipada de conversación	Bene grazie ... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Estructura estereotipada de conversación	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Estructura estereotipada de conversación	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo ...	17
Estructura estereotipada de conversación	Saluti e buon appetito!	31
Estructura estereotipada de conversación	E per farci che? Per trovarci anche qualche sacchetto di mangime per maiali e un barattolo di pastone per trote i allevamento? Grazie, ma proprio non è il caso. Saluti e buon appetito!	31
Estructura estereotipada de conversación	E buona sera!	31
Estructura estereotipada de conversación	Ah, buona sera... ancora lei?	35
Estructura estereotipada de conversación	Arrivederci. Oh, il vostro cappello... Grazie anche di quello.	78
Estructura estereotipada de conversación	Oh grazie, che gentile... Oh Giovanni... salve.	79
Estructura estereotipada de conversación	Grazie, Antonia, per quello che hai fatto: sei proprio una brava donna.	80
Estructura estereotipada de conversación	Ciao, papà!	83
Hipérbole	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Hipérbole	Che, guarda, se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla!	21
Hipérbole	... Tu me la fai mangiare con la chiavetta compresa! Lo so!	21
Hipérbole	No, peggio! Io me ne vado da questa casa... faccio fagotto e non mi vedi piú! Anzi, prima ti ammazzo e poi chiedo il divorzio!	21
Hipérbole	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Hipérbole	Venite qui anche a sforterci oltre che ci fate crepare di fame.	27
Hipérbole	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú	38

	precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpatata ciascuno non fa male a nessuno!	
Hipérbole	Cose da donne! Prego... Deficiente! Mi scivola!... Questo brigadiere ci fa impiccare!	41
Hipérbole	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere più freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di più!	47
Hipérbole	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Hipérbole	Voglio morire... voglio morire...	63
Hipérbole	Voglio morire... Non ne posso più di figlio! Oddio, che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Hipérbole	S'è spaccato la testa!	70
Hipérbole	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo più niente! Siamo dei barboni!	86
Interjección	Eh, no!	12
Interjección	Beh, allora te racconto un'altra... Dove vai?	12
Interjección	Brava!	12
Interjección	Beh, più o meno la metà di quello che si paga adesso!	12
Interjección	Beh, è andata a finire che quel pirla del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso.	13
Interjección	Eh già... forse è troppo grossa.	15
Interjección	Beh, se è per quello, nemmeno io li ho... e l'affitto non lo pago da cinque mesi... e non sono neanche riuscita a fare la spesa che hai fatto tu...	15
Interjección	Beh, se non hai i soldi per pagarla...	15
Interjección	Ci facciamo un pranzetto... Uh che fame!	16
Interjección	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Interjección	Beh, meno male che è tutta roba che non ho pagato, altrimenti mi mangiavo una (<i>legge</i>) «Testa di coniglio surgelata»!	16
Interjección	Eh, c'è scritto qua: «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16
Interjección	Ah, no!	16

Interjección	Oh , buongiorno Margherita... come va?	17
Interjección	Mah ... è tutta grossa lí davanti: un pancione!	17
Interjección	Beh , è il minimo che possa capitare a una che fa l'amore.	18
Interjección	Beh ... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.	18
Interjección	Eh sí, si vede che lei non gliel'ha voluto dire!	18
Interjección	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Interjección	Beh ... si vede che non ha fatto effetto! Capita sai!	18
Interjección	Beh , forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Interjección	Beh , tutti in massa... hai detto che erano cinque!	20
Interjección	Eh , dico!	20
Interjección	Oeh , ma che roba!	20
Interjección	Eh sí, dico, come gli scalmanati della tua fabbrica, che non hanno pagato la mensa.	21
Interjección	Eh sí, anche loro! E hanno anche malmenato il direttore.	21
Interjección	Oeh , ma che roba!	21
Interjección	Eh , ci credo!	21
Interjección	Eh ... l'aggiottaggio!	22
Interjección	Ah sí!	22
Interjección	Ah , non lo sai?	22
Interjección	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Interjección	Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Interjección	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!/? Ah , sí, del PD!	23
Interjección	Eh no! Eh no!	23
Interjección	Eh no! Eh no!	23
Interjección	Beh , mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Interjección	Oehu , quante storie!... La Michela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...	24
Interjección	Beh , l'odore non è male... sa come di marmellata sott'aceto con un fondo di rognone trifolato, corretto con olio di fegato di merluzzo.	25
Interjección	Aldo! Ehi , Aldo!	25
Interjección	Oeuh , quanti gipponi!	25
Interjección	Ah , anche qui?...	25
Interjección	Oehu , esagerato!	25
Interjección	Eh , ma è proprio un rastrellamento!	26
Interjección	Ah , se vengono anche qui da me gli faccio vedere io!	26

Interjección	Certo che siete ridotti proprio male, eh!	27
Interjección	Eh , sí, andiamo... così non si può più andara avanti.	27
Interjección	Beh , non è che ci voglia molto...	28
Interjección	Ehi ...! Un poliziotto, andiamo! Ma sa che questi sono discorsi da estremista?	28
Interjección	Eh! Calma! Calma!	28
Interjección	Beh , ma mica tutti la pensano come lei.	29
Interjección	Ecco, bravo!	30
Interjección	Ah , vorrei proprio vederla una roba simile!	31
Interjección	Beh , adesso non se ne va così, senza fare neanche un po' di perquisizione?	31
Interjección	Eh , allora mi offende! Dia, almeno un'occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Interjección	Ah , ma io ho capito... quello lí è un provocatore.	31
Interjección	Beh , proprio sotto il letto no... si fa per dire...	32
Interjección	Oh , santo cielo, Margherita, cosa fai lí? Vieni, vieni dentro!	33
Interjección	Eh , poverina, era tutta sola in casa... e a vedersi tutti quei poliziotti piombare dentro, le è preso uno spavento!	33
Interjección	Eh , l'hai detto... E allora io le ho detto di venire qui a casa nostra.	33
Interjección	Beh , mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature!	34
Interjección	Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e così le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!	34
Interjección	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Interjección	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh ...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Interjección	Era Italia-Francia, eh!	35
Interjección	Oh , oh, lui ha più esperienza! Ma sta' zitto! Coglioncione!! Chi è?	35
Interjección	Oh, oh , lui ha più esperienza! Ma sta' zitto! Coglioncione!! Chi è?	35
Interjección	Oh , mio dio!	35
Interjección	Ah , buona sera... ancora lei?	35
Interjección	Oh , scusi, l'avevo preso per quello di prima.	35
Interjección	Ah beh , se si sentono servi loro della PS, è un altro discorso.	37
Interjección	Ah beh , se si sentono servi loro della PS, è un altro discorso.	37
Interjección	Ahiooao!	37
Interjección	Ahiouua! Ahiaaoioo!	37
Interjección	Ahiouua! Ahiaaoioo!	37
Interjección	Eh sí, Giovanni, stai esagerando! Smettila!	38
Interjección	Ahiuaaihiiaaiihhi! Auhiaaa!	38
Interjección	Ahiuaaihiiaaiihhi! Auhiaaa!	38
Interjección	Eh sí, 'sta povera donna mica la potete lasciare qui a rischiare che crepi. A parte che se è prematuro come dita, rischia di perdere il figlio.	38
Interjección	Voglio mio marito, mio marito... Ahio! Ahiuuaoo!	39
Interjección	Eh no, non ce la pigliamo.	39
Interjección	Ah , non ve la prendete? In compenso vi prendete la	39

	responsabilità di farla crepare qui?	
Interjección	Sí, sí, sono prematura... Auhiai! Aohiiu!	39
Interjección	Sí, sí, sono prematura... Auhiai! Aohiiu!	39
Interjección	Eh sí, sotto la tenda così piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boyscout!	39
Interjección	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Interjección	Eh , ma brigadiere, questa è prepotenza bella e buona! Entrate in casa, ci perquisite dappertutto, ci mettete le manette... adesso ci volete caricare anche sull'autoambulanza! Non ci lasciateci crepare dove ci pare e piace!	40
Interjección	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Interjección	Tienilo! Oh , che impiastro!	41
Interjección	No, non schiacciare... Accidenti, mi si è spaccato un sacchetto con le olive in salamoia! Ah!!!	41
Interjección	Ohe! Ma tu guarda l'acqua... Presto, sennò partorisce qui!	42
Interjección	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore.	42
Interjección	Oeuh , ma quant'acqua!	42
Interjección	Oh , tu guarda... ma cos'è 'sta roba?	42
Interjección	Oh , questa poi!	42
Interjección	Oh , guardane un'altra!	42
Interjección	Oh , Luigi! Ma cosa fai qui a quest'ora? Non dovevi arrivare domani mattina tu?	43
Interjección	Ah sí, tua moglie era qui dieci minuti fa, è andata via con l'Antonia.	43
Interjección	Beh , sai... sono cose da donne.	43
Interjección	Ah sí, ti deve interessare? E allora perché non ti sei interessato di prenotare un letto almeno un mese fa come di regola?	44
Interjección	Ah , certo, quelle sono cose da donne, eh?	44
Interjección	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh?	44
Interjección	Ah , ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Interjección	Ah, ah ... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Interjección	Bravo!	45
Interjección	I talebani! Ah , ti sei fatto mettere su da loro?	45
Interjección	Bravo!	45
Interjección	Ma chi lo conosci. Uhm! Buona 'sta specie di patè... cos'è?	46
Interjección	Beh , non lo so... Ma sei sicuro che è buona?	46
Interjección	Ehi , mica male! Cos'è?	46
Interjección	Beh , li capisco... Però il miglio è un po' crudo...	46
Interjección	Eh no che non dovevi! Erano le olive di tua moglie! Incosciente! Che va a fregarsi anche il mangiare del bambino neonato!	47
Interjección	Ah , perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto	47

	passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	
Interjección	Beh , adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Interjección	Eh già! Dei morti nelle officine e nei cantieri non ne parlano mai! Ma sai quanti sono in Italia, secondo l'ultima inchiesta della CEE, i morti sul lavoro? Gli operai che cadono dagli impiantiti senza protezione? Quelli schiacciati dalle gru e dai bulldozer? Guarda, ce l'ho qui nel mio ufficio... PIú di 1000 ammazzati in un anno! In cinque anni, circa 7000 morti: piú delle guerre in Afghanistan e Iraq messe insieme!	49
Interjección	Ah , lo sai anche tu? Chi te l'ha detto?	49
Interjección	Beh , se non ci credi... Mia moglie, se proprio vuoi saperlo, è andata ad accompagnarla con l'autoambulanza all'ospedale... che quasi stava per partorire qui!	50
Interjección	Beh , proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Interjección	Ehi calma! T'ho già detto che non lo so... No, ecco, forse sono andate al coso, lí, come si chiama... al Centro ginecologico.	50
Interjección	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh , guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Interjección	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Interjección	Beh , andiamo al bar di sotto, lí ce l'hanno il telefono...	51
Interjección	Eh , sí... sarà come minimo a quindici chilometri da qui.	51
Interjección	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Interjección	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi , chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Interjección	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi , chi m'ha fregato il burro? Ah , no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Interjección	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi , chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah , il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Interjección	Ah , ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Interjección	Beh , te lo fai riaprire, lo stomaco! Guarda se una deve farsi prendere dalla strizza fino a 'sto punto?!	54

Interjección	Ah , sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Interjección	Ah , ci ho già pensato: gli diremo che hai avuto una gravidanza isterica.	55
Interjección	Ah sí, l'ho detto!	55
Interjección	Ah! Che spiritosa!	55
Interjección	Ah , stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Interjección	Ah , eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Interjección	Eh no, perché mica è ferro... è una roba speciale che si chiama antimonio, va su fino a duemila gradi ma non diventa mai rosso... e serve appunto per accendere il gas!	56
Interjección	Ehi , che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Interjección	Beh , a ogni modo, adesso basta! Mò, vado alla stazione, prendo il treno e vado a lavorare... che già mi scaleranno un'ora. Guarda! Là! Cos'è successo? Porco cane, che disastro!	57
Interjección	Salve appuntato... ci si incontra sempre in belle occasioni, eh ?	57
Interjección	Certo! Ah , è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare?	57
Interjección	Ehi , laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Interjección	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi , aiutatemi anche voi! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Interjección	Beh , un dio che stanga i furbi c'è sempre... un dio cinese!	58
Interjección	Ehi , ma dove vanno quelli? Porco cane, si fregano i sacchetti! Hanno scoperto che dentro c'è zucchero e farina! (<i>Ride</i>) Ah, ah, ah...	59
Interjección	Scusi, ma lei fa il «palo»? Doppio lavoro, eh ? Se non si sbriga a intervenire quelli fra poco si fregano anche il camion.	59
Interjección	Ha ragione. Ehi voi! Lasciate giú quei sacchetti! E voi, invece, continuate a raccogliarli!	59
Interjección	Ah , non è tua? E chi la fa 'sta roba allora? Chi la semina? Chi fa le macchine per lavorarla? Chi la lavora?	59
Interjección	Beh , ma che succede qui?	60
Interjección	Oh , chi si rivede! Il signor brigadiere coi baffi! Hai visto come assomiglia all'appuntato che faceva il palo?	60
Interjección	Ehi , voi laggiú: fermi lí, mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Interjección	Beh , allora continuate...	60
Interjección	Ehi , appuntato!	60
Interjección	Ehi , voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62
Interjección	Eh sí, allora non sono loro.	62
Interjección	Oh , mio dio! Cosa gli sarà successo?	64
Interjección	Ferme lí dove siete! Ah , stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!? L'avevo	64

	capito subito io, che c'era il trucco!	
Interjección	Oh , che bella tradizione!	65
Interjección	Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con 'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza!	65
Interjección	Oh , senti senti, che bel miracolo!	66
Interjección	Quale roba? Oh , tu guarda!/? Pare insalata!	67
Interjección	Eh sí, è proprio insalata: cicoria...	67
Interjección	Beh , i miracoli uno li fa con la verdura che ha sottomano! A ogni modo, che lei ci creda o no, è forse proibito? C'è qualche legge che dice che il cittadino italiano, specie se di sesso femminile, non può portare cicoria, indivia e cavoli sul ventre? È proibito?	67
Interjección	Oh , mio dio, è diventato cieco!	68
Interjección	Gli è capitata la disgrazia! Il Signore l'ha punito! Oh , poveraccio!	68
Interjección	Ahia ... huo: che botta!	68
Interjección	Ahia... huo : che botta!	68
Interjección	Eh già che è cieco, poverino!	68
Interjección	Beh , se lo ordina...	69
Interjección	Ah , ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69
Interjección	Ah, ah , iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69
Interjección	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69
Interjección	Eh , sí... c'è puzza di bruciato! Pare una barbecue!	69
Interjección	Eh , per forza! Ha visto, ha visto, a non voler mai credere!	69
Interjección	Ahi! Che botta! Chi è stato?	70
Interjección	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Interjección	Ah , eccole! Ma ne ho un altro paio in tasca, due mazzi di chiavi! Ma queste sono quelle di mio marito! Allora è stato qui... è venuto a cercarmi... e se le è dimenticate! Antonia, capisci?	70
Interjección	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah , mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Interjección	Io no, veh!	71
Interjección	Oh , altro che... l'ho visto fare anche in tv, dal dottor House.	71
Interjección	Ah , dal dottor House, lo zoppo?	72
Interjección	Ah , che sexy!	72
Interjección	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Interjección	Ah , e cosa fa lei?	74
Interjección	Oh , per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Interjección	Ah! S'è guardato allo specchio, adesso?! Simpatico...	74
Interjección	Oh , grazie... Siete molto gentili.	74

Interjección	Beh , io dico che sei un'incosciente, otre che matta! Ma, la miseria, siamo qui con un morto in casa e lei pensa anche di fare il trasbordo della pasta e del riso.	75
Interjección	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Interjección	Ehi , c'è nessuno? C'è il brigadiere?	76
Interjección	Ehi , questa cassa è pesante, che facciamo... si entra o no?	77
Interjección	Arrivederci. Oh , il vostro cappello... Grazie anche di quello.	78
Interjección	Eh , vengo, mi sto rivestendo... mi casca tutto qua!	78
Interjección	Eh , lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Interjección	Eh , me l'hai detto.	79
Interjección	Il brigadiere? Meno male che era proprio una suggestione... Guai a te se ti vedo un'altra volta a testa in giù, eh! Porco cane, non si chiude.	79
Interjección	Oh grazie, che gentile...	79
Interjección	Oh Giovanni... salve.	79
Interjección	Ehilà , m'ha detto tuo marito che è andato tutto bene... Allora è nato o no 'sto bambino?	79
Interjección	Beh , insomma, una cosa giusta.	80
Interjección	Eh sí, cioè non so... Antonia me l'han fatto?	80
Interjección	Eh no, poverina, lei l'hanno addormentata. E da addormentata come faceva a saperlo?	80
Interjección	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh!	80
Interjección	Beh , adesso basta... che mi fate piangere.	81
Interjección	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh , ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Interjección	Ehi , è anche mio figlio, sai?	81
Interjección	Eh , già... adesso siamo parenti stretti!	81
Interjección	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Interjección	Oh , ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82

Interjección	Oh , papà, che piacere. Entra, entra.	83
Interjección	Ah sí?	83
Interjección	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh , eccolo che è tornato... Ohi , s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Interjección	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh , eccolo che è tornato... Ohi , s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Interjección	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh , eccolo che è tornato... Ohi , s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Interjección	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Interjección	Ah , io non c'entro niente!	84
Interjección	Eh no, eh... questo è troppo! Mi hai fatto credere addirittura di essere incinta da trapianto!	85
Interjección	Eh no, eh ... questo è troppo! Mi hai fatto credere addirittura di essere incinta da trapianto!	85
Interjección	Oh , che svanito! Mi dimenticavo di una missiva...	85
Interjección	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh? ... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Interjección	Ehi , ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è 'sta storia?! Parla!	86
Interjección	E non gridare, che spaventi il bambino! Ah , no, menos male, non ce l'ho piú...	86
Interjección	Oh , finalmente! Ero in pensiero, da mezz'ora non me lo diceva piú nessuno!	87
Interjección	Beh , visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscente! Fatiscente! Che bella parola! Fatiscente! Che poi vuol dire vita da fate!	87
Interjección	Attenzione! Attenzione! Caseggiati numero 9, 6, 75, 15, 3, 72 prepararsi! Tra poco passeremo por lo sgombero!	87
Interjección	Attenzione! Attenzione! Caseggiati numero 9, 6, 75, 15, 3, 72 prepararsi! Tra poco passeremo por lo sgombero!	87
Interjección	Eh sí, ma per il resto? Le pensioni, il conflitto d'interessi, la legge elettorale, la nuova legge sulla Rai... tutto rimandato!	88
Interjección	Bravo!	88
Interjección	AOHH per poco non viene giú il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi.	88
Interjección	OEUH!	88
Interjección	Bravo!	88
Interjección	Bene!	88
Interjección	Bis!	88
Interjección	Ah , no?	89
Interjección	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh , santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Interjección	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza	91

	dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento».	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Ha deciso? Col permesso di chi?» dice una donna.	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!»	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi...»	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«O la borsa o la vita!»	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E io: «Siete dei rapinatori!» E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira».	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!».	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!»	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!»	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintono lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Arriva la polizia!», s'è messo a gridare qualcuno...	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Calma!»	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettiano sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui».	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa!» E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Sotto paga! Non si paga!», gridavo anch'io.	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E tutte le altre: «Giusto! Sotto paga non si paga!»	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Via come una saetta ai banchi: «Sotto paga! Non si paga! Non si paga!» Pareva l'assalto a Porta Pia!	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Già, e poi cosa racconto a mio marito? «Sai, è roba mezzo rubata!» Quello mi ammazza! No, no.	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Si affaccia alla finestra e grida: «Mia moglie è una ladra!»	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato	15

suprasegmentales: uso de comillas	il mio nome onorato nel fango!»	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Beh, meno male che è tutta roba che non ho pagato, altrimenti mi mangiavo una (<i>legge</i>) «Testa di coniglio surgelata»!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Eh, c'è scritto qua: «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Oddio, ho messo incinta mia moglie!»	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lì... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lì... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie, digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve!» Ho fatto bene?	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto?	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E che magari dicono anche: «Brava, hai fatto bene a fare man bassa!»	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!? Ah, sí, del PD!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sí, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa cosí con la zampa. Poi il tram non arrivava... allora fa: «Chicchirichí» «Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!»	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sí, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa cosí con la zampa. Poi il tram non arrivava... allora fa: «Chicchirichí» «Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!»	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Una leccornia per i vostri amici cani e gatti! Omogeneizzato, gustoso...»	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Per sputtanarci, sicuro: «Gli operai pelandroni, ladri e balordi»	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Diventa un vero PS ruspante! Detto anche «poulé»!	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E guai a chi si permette di parlare, di discutere... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!»	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Ma non posso mica emigrare... sa, io sono laureato!»	30

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre cosí voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre cosí voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre cosí voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre cosí voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	No, non devi dire cosí... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaire! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfogo sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44

<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...</p>	<p>44</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...</p>	<p>44</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»</p>	<p>44</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!</p>	<p>45</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!</p>	<p>45</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Sì, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno assaggiata non volevano più tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo più! È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!»</p>	<p>46</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>La gente deve tremare, vivere la paura... Così che tutti in coro gridino: 'Non c'è sicurezza!' L'insicurezza monta e distrae dai problemi sul lavoro, la paga, la casa, l'inquinamento atmosferico, gli ospedali che scoppiano e le autoambulanze che arrivano quando il paziente è già morto fottuto e soprattutto si carica, si ingigantisce il problema della sicurezza per distogliere dalle morti sul lavoro...</p>	<p>49</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!</p>	<p>50</p>

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E pensare che soltanto trent'anni fa dire "cinesi" significava "veri compagni"... un faro di luce con Mao Tse Tung!	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	E pensare che soltanto trent'anni fa dire "cinesi" significava "veri compagni"... un faro di luce con Mao Tse Tung!	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Scusi, ma lei fa il «palo»? Doppio lavoro, eh? Se non si sbriga a intervenire quelli fra poco si fregano anche il camion.	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Ha parlato il «Cavaliere del Lavoro»!	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione!» E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Giusto! Lo so, i chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione! «International coglion's pride!»	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Giusto! Lo so, i chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione! «International coglion's pride!»	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62

comillas		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie	82

<p>elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.</p>	<p>82</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.</p>	<p>82</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.</p>	<p>82</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giú il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è</p>	<p>88</p>

	<p>chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de comillas</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	<p>88</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de comillas</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come</p>	<p>88</p>

	patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de comillas	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de comillas	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le	88

<p>suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	<p>88</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta</p>	<p>88</p>

	<p>la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	<p>88</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas</p>	<p>Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?</p>	<p>91</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de</p>	<p>Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste</p>	<p>91</p>

comillas	oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.	No, ma era un falso allarme... Però tutte noi donne a scappare... chi mollava i sacchetti per terra, chi addirittura era scoppiata a piangere per lo spavento.	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de comillas, cursiva, puntos suspensivos, etc.	No, ma era un falso allarme... Però tutte noi donne a scappare... chi mollava i sacchetti per terra, chi addirittura era scoppiata a piangere per lo spavento.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Meno male che ti ho incontrata, altrimenti non so proprio come ce l'avrei fatta a trasportare tutta'sta roba...	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità! In un pacchetto di detersivo ci ho trovato persino una moneta d'oro... con su il Papa, a figura intiera che danza con tutti gli sbuffi dell'abito di seta intorno!	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità! In un pacchetto di detersivo ci ho trovato persino una moneta d'oro... con su il Papa, a figura intiera che danza con tutti gli sbuffi dell'abito di seta intorno!	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, valla a raccontare a un'altra... la moneta d'oro!	11
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, allora te racconto un'altra... Dove vai?	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni qua... permalosa! Siediti... dà che ti racconto la verità.	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni qua... permalosa! Siediti... dà che ti racconto la verità.	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Arriviamo al supermarket... non so in quante fossimo... c'erano già lí altre donne e qualche uomo, che facevano una gran cagnara perché i prezzi del giorno prima erano aumentati ancora.	12

<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Arriviamo al supermarket... non so in quante fossimo... c'erano già lí altre donne e qualche uomo, che facevano una gran cagnara perché i prezzi del giorno prima erano aumentati ancora.</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>E il direttore che cercava di calmarmi: «Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento». «Ha deciso? Col permesso di chi?» dice una donna. «Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!» «Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi...» «O la borsa o la vita!» E io: «Siete dei rapinatori!» E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica</p>	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo</p>	<p>12</p>

<p>del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	<p>12</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Pareva tutto vero...</p>	<p>13</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!» E poi tutte in coro: in-fan-ti-ci-da-! In-fan-ti-ci-da! Da piegarsi in due dalle risate!</p>	<p>13</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!» E poi tutte in coro: in-fan-ti-</p>	<p>13</p>

	ci-da-! In-fan-ti-ci-da! Da piegarsi in due dalle risate!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, è andata a finire che quel pirla del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso.	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Arriva la polizia!», s'è messo a gridare qualcuno...	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettono sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui».	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sì! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sì! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sì! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de	E meno male che ho incontrato te che mi hai aiutato con tutti 'sti sacchetti...	14

puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non sbolognerai anche a lui la storia che l'hai vinta coi punti qualità...	14
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh già... forse è troppo grossa.	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il guaio è che legalitario com'è... quello chissà che scenata mi fa.	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Già c'è il fatto che oggi ho speso tutti i soldi che mi restavano e domani non ho una lira per pagare il gas, la luce e la rata del mutuo...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, se è per quello, nemmeno io li ho... e l'affitto non lo pago da cinque mesi... e non sono neanche riuscita a fare la spesa che hai fatto tu...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no, per carità... grazie, ma io non la voglio... a parte che, te l'ho già detto, non ho un soldo per pagartela.	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, se non hai i soldi per pagarla...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per piú di metà me la sono auto-regalata... e dovrei farla pagare a te!?	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il mio no, non mi ammazza, perché è proibito dalla legge... ma mi fa crepare a furia di scenate!	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la	15

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Se per quello, anch'io...	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oggi sono andata a far due ore di pulizie alla scuola materna e ho aiutato a dar da mangiare ai bambini... Sai che mi sono trovata a rubargli la pappa?	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaio!!!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaio!!!	16

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si vede che nella confusione ho afferrato quello che capitava... E guarda questo!	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, c'è scritto qua: «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, c'è scritto qua: «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Alle teste di coniglio ci tengo troppo... le mangio io...	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Alle teste di coniglio ci tengo troppo... le mangio io...	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua, siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua, siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua, siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ho ancora nascosto la spesa... Metti via 'sta roba...	17

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ho ancora nascosto la spesa... Metti via 'sta roba...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aiutami a mettere i miei sotto al letto...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Fa ripristinare la pena di morte! Vai, corri... fermalo! Raccontagli qualcosa...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non l'ho mai detto... Dio che imbranata!	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buongiorno, Giovanni...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mah... è tutta grossa lí davanti: un pancione!	17
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma di quanti mesi è? Domenica scorsa l'ho vista e non mi pareva...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne? A parte che domenica scorsa è già una settimana fa... e in una settimana, hai voglia che cosa può capitare!	18

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, sarò cretino, ma non fino a 'sto punto...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea, mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea, mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi que c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero que lui le faceva sempre prendere la pillola.	18

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh... si vede che non ha fatto effetto! Capita sai!	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava!	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava!	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, si legava tutta stretta, strettissima... per non dare nell'occhio!	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lí... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi!	19

puntos suspensivos	Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... brava.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí, ma sí...	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto?	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, non ce l'ho con te... Ce l'ho con quello che è successo oggi in fabbrica.	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E noi dobbiamo sceligere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E noi dobbiamo sceligere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E poi ci dicono pure che siamo degli assenteisti...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sti scioperati... con la scusa he erano morti, si assentavano dal lavoro!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	20

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Al principio! Ma poi si son buttati tutti... hanno mangiato e poi sono usciti senza pagare!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, dico, non solo quei cinque... anche tutti gli altri...	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, anche i delegati di fabbrica... che, almeno quelli, dovrebbero dare il buon esempio... non buttarsi con gli estremisti!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, anche i delegati di fabbrica... che, almeno quelli, dovrebbero dare il buon esempio... non buttarsi con gli estremisti!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Che poi così possono andare in giro a dire che gli operai rubano, che siamo degli avanzati di galera...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ma a casa sono loro, i mariti... gli operai, che fingono di niente!	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Invece di spaccargli in testa scatola per scatola... sacchetto per sacchetto.	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	... Tu me la fai mangiare con la chiavetta compresa! Lo so!	21

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, peggio! Io me ne vado da questa casa... faccio fagotto e non mi vedi piú!	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... così non t'ingrassi come un vitello!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteínas... è anche senza estrogeni... così non t'ingrassi come un vitello!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteínas... è anche senza estrogeni... così non t'ingrassi come un vitello!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh... l'aggiottaggio!	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ieri è fallita, crollata in borsa, come la Parmalat, e tutto il latte è stato sequestrato dai creditori. Compresa le vacche...	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Come impossibile, le ho visto io scendere dai camion...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca che ha causato il fallimento, e si son messi a mungerele distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, che casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai che è reato?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca que ha causato il fallimento, e si son messi a mungerele distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, que casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai que è reato?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No di certo... mi fa schifo cosí fresco!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi que a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è que vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!? Ah, sí, del PD!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Tu mi fai il favore, davanti a me, di evitare di dire PD con quel tono... PD! Quando nomini il mio partito, devi dire Partito	23

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Democratico, PD.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	PD... PD... Partito del latte fresco!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	PD... PD... Partito del latte fresco!	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dài... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dài... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina...	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, è buono, sai... è ottimo contro il diabete!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice que lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura que è buonissimo...	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice que lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura que è buonissimo...	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa cosí con la zampa. Poi il tram non arrivava... allora fa: «Chicchirichí» «Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!»	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Tutto il segreto è nel brodo... vedi, ho preso anche le teste di coniglio surgelate.	24

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Va bene, va bene... ho capito... Ti saluto!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Va bene, va bene... ho capito... Ti saluto!	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Come, quali? Non mi dirai che sei già rimasta senza...	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (<i>ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge</i>)	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (<i>ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge</i>)	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... que mi mangerei anche... (<i>ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge</i>)	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Una leccornia per i vostri amici cani e gatti! Omogeneizzato, gustoso...»	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Per i cani e gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli!	25

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, l'odore non è male... sa come di marmellata sott'aceto con un fondo di rognone trifolato, corretto con olio di fegato di merluzzo.	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sì, vedo che è la polizia... ma cosa vogliono?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Rastrellamento?!...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quale supermercato?...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, anche qui?...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma quando è successo?...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma chi?...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Come tutti?...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mille donne!...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lei è d'un contrario a 'ste ruberie che piuttosto mi fa mangiare le teste di coniglio surgelate!...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Solo le teste... il resto si butta.	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Sono buonissime... si spaccano a metà, due gocce di limone e... (<i>mima d'ingoiarle</i>) ostriche!	25

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono buonissime... si spaccano a metà, due gocce di limone e... <i>(mima d'ingoiarle)</i> ostriche!	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no, non insistere... mia moglie oggi non è neanche uscita di casa.	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ha dovuto sfasciare la pancia a una sua amica...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma lei ha dato retta al Papa e così la pillola non ha fatto effetto, tanto che si è gonfiata in una settimana...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Una roba!!...	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Migliaia di donne e anche uomini, hanno acquistato sottoprezzo quintali di merce... e molti non hanno nemmeno pagato.	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Esegua, esegua pure... ma l'avverto, questa è una provocazione, anzi peggio: è una presa per il sedere!	27

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Guardi, guardi... annusi che porcheria!	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Noi non possiamo permettercela la roba da cristiani...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Perché tutto costa un occhio della testa... testa di coniglio!	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senza complimenti... due gocce di limone e va giù come sterco di gatto omogeneizzato!	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, grazie... non vomito mai prima dei pasti.	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Capisco... Forse preferisce che la faccia una bella minestrina di miglio per canarini?	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma neanche per idea, eccolo qua: costa solo cinquanta centesimi al chilo... mangia questo... e poi cinguetta: pio, pio!	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma neanche per idea, eccolo qua: costa solo cinquanta centesimi al chilo... mangia questo... e poi cinguetta: pio, pio!	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E... non dovrei dirlo, ma capisco anche tutte 'ste donne del quartiere che oggi hanno imposto la svendita.	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Come, come... gli dà ragione?!	27

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, sí, andiamo... cosí non si può piú andara avanti.	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Scusi, signor appuntato... ha detto giusto, è appuntato, lei?	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, non è che ci voglia molto...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi...! Un poliziotto, andiamo! Ma sa che questi sono discorsi da estremista?	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che estremista...!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: «Agli ordini, scattare, abbaiare, mordere» como tanti cani da guardia!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E guai a chi si permette di parlare, di discutere... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!»	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E guai a chi si permette di parlare, di discutir... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!»	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No! È stato il mio dietista! Sa, mi ho trovato un po' sovrappeso... Non c'era altro!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. Inter nos: io sono laureato, caro signore...	28

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. Inter nos: io sono laureato, caro signore...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Laureato?...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Appuntato... noi qui avremmo finito... che facciamo, andiamo avanti?	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Appuntato... noi qui avremmo finito... che facciamo, andiamo avanti?	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Non state a rompere le scatole... Andate avanti per l'altra scala... che dopo vi raggiungo.	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sí! Non state a rompere le scatole... Andate avanti per l'altra scala... che dopo vi raggiungo.	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Le stavo dando una mano...	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi	29

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	studiare...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E fargli dire inter nos...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sono quelli imbesuiti dalla retorica, dal senso dell'onore e dal sacrificio! Che quando un loro collega viene accoppiato come un cane da un paranoico criminale, a loro basta l'encomio del ministro... la medaglia alla vedova.	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Che, oltretutto, mi fa fare la difesa della polizia... che se lo sanno in fabbrica, mi fanno dei pernacchi!	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma quale riforma? A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno... Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo. Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condannati per corruzione e furto...	29
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma quale riforma? A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno... Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo.	29

	Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condannati per corruzione e furto...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Ma non posso mica emigrare... sa, io sono laureato!»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Privilegiati! Se si va avanti di questo passo, può anche darsi che uno di questi giorni le capiti di venire a sapere che dei poliziotti si sono rifiutati di andare a fare i pestaggi per i padroni... anzi, che si sono magari buttati dall'altra parte!	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sentenza che non vedremo mai... tutto in prescrizione... liberi tutti!	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Sentenza che non vedremo mai... tutto in prescrizione... liberi tutti!	31

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E se cambia...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, allora mi offende! Dia, almeno un'occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, allora mi offende! Dia, almeno un'occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, ma io ho capito... quello lí è un provocatore.	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	L'hai trovato il merlo che abbocca... il merlo che mangia il boccone con l'amo...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	L'hai trovato il merlo che abbocca... il merlo che mangia il boccone con l'amo...	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hanno arrestato anche i Mambetti e i Fossani... e, dal momento che li hanno trovati con merce rubata al supermercato e senza lavoro, li hanno classificati rom e li spediscono tutti in Romania!	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Si fa per dire, perché ad esempio qui sono venuti e...	32

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Magari...?	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Te la mettono loro, i poliziotti, la roba... per incastrarti!	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non è la prima volta... al figlio della Rosa, per esempio, gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track!, gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di volantini terroristici sotto il letto.	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, proprio sotto il letto no... si fa per dire...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, proprio sotto il letto no... si fa per dire...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto...	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni Margherita...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, poverina, era tutta sola in casa... e a vedersi tutti quei poliziotti piombare dentro, le è preso uno spavento!	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, l'hai detto... E allora io le ho detto di venire qui a casa nostra.	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Stai qui tranquilla Margherita... togliti il cappotto...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Stai qui tranquilla Margherita... togliti il cappotto...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mettiti a tuo agio...	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Che giornata...!	33
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature!	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e così le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e così le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!	34

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma se suo marito non lo sapeva! Come poteva immaginare? «Io prenoto! Oggi mi va di prenotare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Buona scusa: «Non lo sapeva... non immaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lei procrea... e adesso è incastrata!	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A parte il Papa che va in giro di notte a fare l'attivista di Comunione e Liberazione nei sogni... Ma di quanti mesi è incinta Margherita?	34

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, dicevo: siccome si sono sposati da neanche cinque mesi...	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E allora, non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu, peggio del Papa?	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avrebbero potuto... ma non l'hanno fatto!	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... così tanto per dire qualche cosa...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... così tanto per dire qualche cosa...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non esagerare...	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al «primo» che capita!	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, buona sera... ancora lei?	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma certo, ognuno deve fare il proprio lavoro! Io otto ore in fila all'ufficio di collocamento perché mi hanno licenziata...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... io coi telefoni all call center!	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... tu otto ore alla catena come una bestia, e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... tu otto ore alla catena come una bestia, e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Stai calma... il bambino...!	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Stai calma... il bambino...!	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ho detto bene...?	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni?	36

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí: dicevo che voi mica siete figli del popolo come diceva Gramsci... voi siete servi del potere... sbirri del padrone!	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, sto attento...	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sta male, malissimo... povera ragazza... ha le doglie!	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sta male, malissimo... povera ragazza... ha le doglie!	37
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Le è presa una crisi poco fa... per via che dei poliziotti volevano palparle la pancia, poveraccia!	38
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di	38

	<p>Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!</p>	38
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!</p>	38
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!</p>	38
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>No, per carità... non si disturbi.</p>	39
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Voglio mio marito, mio marito... Ahio! Ahiiuao!</p>	39
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.</p>	39
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Sí, sí, sono prematura... Auhiai! Aohiiu!</p>	39

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, l'ho letto, ma che c'entra il vitro? Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalzare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno.	39
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, sotto la tenda così piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boyscout!	39
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Come un pesce...?	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che trucco, te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, ma brigadiere, questa è prepotenza bella e buona! Entrate in casa, ci perquisite dappertutto, ci mettete le manette... adesso ci volete caricare anche sull'autoambulanza! Non ci lasciateci crepare dove ci pare e piace!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E lei ci vada piano a sfozzere! Le ho già detto... Dove va?	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono nel mio ufficio... si faccia annunciare...	40

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono nel mio ufficio... si faccia annunciare...	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no, scende da sola... Vero che puoi camminare?	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porco cane! Vi spiace uscire un attimo...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cose da donne! Prego... Deficiente! Mi scivola!... Questo brigadiere ci fa impiccare!	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cose da donne! Prego... Deficiente! Mi scivola!... Questo brigadiere ci fa impiccare!	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano così? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E piantala di frignare! Appena siamo dentro all'autoambulanza, glielo diciamo subito ai lettighieri di come stanno le cose... È gente che lavora come noi quella... ci aiuta di sicuro.	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E piantala di frignare! Appena siamo dentro all'autoambulanza, glielo diciamo subito ai lettighieri di come stanno le cose... È gente che lavora come noi quella... ci aiuta di sicuro.	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non schiacciare... Accidenti, mi si è spaccato un sacchetto con le olive in salamoia! Ah!!!	41

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ohe! Ma tu guarda l'acqua... Presto, sennò partorisce qui!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A vedere il prematuro che nasce...	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga.	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba?	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla...	42

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini!	42
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È successo che... dopo ti spiego... piuttosto, sai qualcosa di mia moglie? Sono stato a casa, è tutto aperto, ma non c'è nessuno. Ho telefonato al suo ufficio e m'hanno detto che stamattina non c'è andata...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È successo che... dopo ti spiego... piuttosto, sai qualcosa di mia moglie? Sono stato a casa, è tutto aperto, ma non c'è nessuno. Ho telefonato al suo ufficio e m'hanno detto che stamattina non c'è andata...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È successo che... dopo ti spiego... piuttosto, sai qualcosa di mia moglie? Sono stato a casa, è tutto aperto, ma non c'è nessuno. Ho telefonato al suo ufficio e m'hanno detto che stamattina non c'è andata...	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, sai... sono cose da donne.	43
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiati!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiati». Il bambino se lo spupazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sto dicendo che hanno ragione loro: siamo proprio dei menefreghisti! Siamo anche noi degli sfruttatori a nostra volta... con la stessa mentalità dei padroni!	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei, la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sicuro, ce lo deve pagare la ditta il viaggio! E ci deve pagare anche il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma dico, parli seriamente? Da chi ti sei fatto montare la testa? Dai Cobas scommetto... che poi sono tutti degli infiltrati, oltre a essere dei provocatori! Pagati sono!	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Che c'entra... mi fai l'esempio proprio sballato...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Che c'entra... mi fai l'esempio proprio sballato...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, Marco neanche...	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è	45

	la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, con quel poliziotto no-global provocatore che dice che bisogna far man bassa nei supermercati... ecco, quello lí fa proprio gli stessi discorsi da esaltato incosciente che fai tu!	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma chi lo conoscece. Uhm! Buona 'sta specie di patè... cos'è?	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, non lo so... Ma sei sicuro che è buona?	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto, assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto, assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È una mia specialità: minestra di miglio per canarini... con brodo di teste di coniglio surgelate!	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno assaggiata non volevano più tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo più! È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!»	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, li capisco... Però il miglio è un po' crudo...	46

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, li capisco... Però il miglio è un po' crudo...	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cosa... le olive di mia moglie... il figlio neonato?	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cosa... le olive di mia moglie... il figlio neonato?	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e	47

	poi gli rendiamo di piú!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma que	47

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e	48

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eppure le statistiche, per quel che valgono, ti dicono che, in questi ultimi dieci anni, le aggressioni e gli atti di teppismo sono calati almeno del 10%...	48
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La gente deve tremare, vivere la paura... Così che tutti in coro gridino: 'Non c'è sicurezza!' L'insicurezza monta e distrae dai problemi sul lavoro, la paga, la casa, l'inquinamento atmosferico, gli ospedali che scoppiano e le autoambulanze che arrivano quando il paziente è già morto fottuto e soprattutto si carica, si ingigantisce il problema della sicurezza per distogliere dalle morti sul lavoro...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È proprio una guerra, ma non ne parliamo più, specie all'ora di pranzo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sì, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Sì, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	49

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale! Nella testa! Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha.	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, se non ci credi... Mia moglie, se proprio vuoi saperlo, è andata ad accompagnarla con l'autoambulanza all'ospedale... che quasi stava per partorire qui!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, se non ci credi... Mia moglie, se proprio vuoi saperlo, è andata ad accompagnarla con l'autoambulanza all'ospedale... che quasi stava per partorire qui!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle que hai mangiato tu!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così... capace que li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, piantala di fare il fesso! 'Sta mania di fare sempre lo spiritoso e di sfottere anche sulle cose serie... Dimmi in che ospedale l'hanno portata o ti dò un pugno!	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi calma! T'ho già detto che non lo so... No, ecco, forse sono andate al coso, lí, come si chiama... al Centro ginecologico.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi calma! T'ho già detto que non lo so... No, ecco, forse sono andate al coso, lí, come si chiama... al Centro ginecologico.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	I trapianti dei bambini da una pancia all'altra?!...	51

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il	51

puntos suspensivos	premature di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non ce l'ho piú il telefono fisso...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma... la guida?	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, andiamo al bar di sotto, lí ce l'hanno il telefono...	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adesso che mi viene in mente... il Ginecologico è a Niguarda!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, sí... sarà come minimo a quindici chilometri da qui.	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima que ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna que ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E te l'ho detto... Dio que testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima que ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna que ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» que subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, que brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí que è solidarietà!	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti que la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» que subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, que brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei	53

	supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che è 'sta roba? Il miglio? Guarda come galleggia...	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti, se stai a fare la minestra solo per me lascia correre, io non ho fame... mi si è chiuso lo stomaco in una maniera!	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Mi tiro fuori la roba... Cosa pretendi, che me la tenga addosso vita natural durante?	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E mi fa il piacere... anche quella sotto il letto ti porti via. Non voglio andare in prigione per le tue storie.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La portiamo qua, dietro alla ferroveria... c'è un gabbiotto di mio suocero, con dici metri di terreno... giusto per tirarci su un po' di insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir	La portiamo qua, dietro alla ferroveria... c'è un gabbiotto di mio suocero, con dici metri di terreno... giusto per tirarci su un po' di	54

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, senti, basta, io non ce la faccio piú... e ne ho anche piene le scatole delle tue pensate da matta. Scusami, ma io pianto qua tutto: non voglio neanche un sacchetto di pasta, guarda.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E va bene, come vuoi... Sai cosa sei? Sei una scema!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto inteligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, è successo già tante volte che una crede di essere incinta... le cresce la pancia e poi, quando va a partorire, le viene fuori soltanto aria. Solo aria! Fanno una figura!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí, l'ho detto! C'è persino qualche vergine religiosa che per questa ossessione rimane incinta d'aria! Poi, partoriscono e... Miracolo! C'è l'anima con intorno il bambino!	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Allora, senti: dai un'occhiata alla pentola che c'è sul fuoco, dieci minuti e torno...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni...	55

	ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de puntos suspensivos	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasedgmentales: uso de	Eh no, perché mica è ferro... è una roba speciale che si chiama antimonio, va su fino a duemila gradi ma non diventa mai rosso... e serve appunto per accendere il gas!	56

puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh no, perché mica è ferro... è una roba speciale che si chiama antimonio, va su fino a duemila gradi ma non diventa mai rosso... e serve appunto per accendere il gas!	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Guarda, là c'è la Maria del terzo piano, anche lei s'è messa incinta... eccola lí che attraversa.	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cosa ridi...?	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	C'ha già la morosa e tra poco la mette pure incinta... Davvero?!	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	So benissimo che ha vent'anni... che è lungo come la fame, ma per me è sempre il mio bambino. Pronta?	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Porca di una miseria! Vorrei dare calci al mondo intiero, ma ho i piedi che scoppiano. Ci ho proprio le scarpe piene di piedi... Tu e la tua bella idea di fare il giro degli ospedali. Se per telefono ti	57

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, a ogni modo, adesso basta! Mò, vado alla stazione, prendo il treno e vado a lavorare... che già mi scaleranno un'ora. Guarda! Là! Cos'è successo? Porco cane, che disastro!	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un camion, anzi due... di quelli a otto passi! Si sono ribaltati!	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per forza, con quest'acqua, una frenata sul bagnato... e patapplunfete!	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Salve appuntato... ci si incontra sempre in belle occasioni, eh?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche	57

	qui?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giusto! Porco cane!... Mica saranno rimasti dentro, schiacciati nelle cabine?	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non c'era nessun pericolo! Guardi qua... Sono sacchi piani di zucchero raffinato, farina di grano duro e riso fino e integrale, quelli! Tutta merce proveniente dalla Cine, attraverso i Paesi dell'Est e la Jugoslavia.	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, un dio che stanga i furbi c'è sempre...un dio cinese!	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E pensare che soltanto trent'anni fa dire "cinesi" significava "veri compagni"... un faro di luce con Mao Tse Tung!	58
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, ma dove vanno quelli? Porco cane, si fregano i sacchetti! Hanno scoperto che dentro c'è zucchero e farina! (<i>Ride</i>) Ah, ah, ah...	59
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Agiamo su ordine superiore. Piuttosto brigadiere stia attento a non inciampare con quella pistola, perché a voi ogni tanto vi capita di inciampare per incidente... e create l'accidente...!	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Agiamo su ordine superiore. Piuttosto brigadiere stia attento a non inciampare con quella pistola, perché a voi ogni tanto vi capita di inciampare per incidente... e create l'accidente...!	60
Manipulación tipográfica	Agiamo su ordine superiore. Piuttosto brigadiere stia attento a	60

del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	non inciampare con quella pistola, perché a voi ogni tanto vi capita di inciampare per incidente... e create l'accidente...!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Agiamo su ordine superiore. Piuttosto brigadiere stia attento a non inciampare con quella pistola, perché a voi ogni tanto vi capita di inciampare per incidente... e create l'accidente...!	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	D'accordo, ma noi qui stiamo facendo un favore... che sennò si ruban tutto.	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non abbiamo bisogno di nessun favore... via, sloggiare!	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, allora continuate... No, anzi, state fermi... Aspettate che vada a controllare. Ehi, appuntato!	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, allora continuate... No, anzi, state fermi... Aspettate che vada a controllare. Ehi, appuntato!	60
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Io stavo per dirti una cosa prima...	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	L'ho saputo ieri in treno: ci sbattono tutti seimila che siamo, a ventisei ore... e poi, fra un paio di mesi chiudono!	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aiutami, tira su la roba, dà, andiamo... caricatevi piú che puoi... muoviti!	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aiutami, tira su la roba, dà, andiamo... caricatevi piú che puoi... muoviti!	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dài, forza, ancora cento metri e ci siamo. Fermo, c'è una camionetta della polizia... davanti a casa mia...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dài, forza, ancora cento metri e ci siamo. Fermo, c'è una camionetta della polizia... davanti a casa mia...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, non possono essere loro. A quest'ora l'Antonia sarà in coda alla banca, per via che ci hanno aumentato di nuovo il mutuo della casa...	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, guardale meglio... sono tutte e due incinte.	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Porco cane, siamo incastrati. Guarda dall'altra parte... laggiù!	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per forza, quello sa dove abiti... e vedrai, viene diritto a cercarti in casa tua!	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Scappa, scappa... tanto lo so dove abiti! Conosco le strade!... E so leggere, io!	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Scappa, scappa... tanto lo so dove abiti! Conosco le strade!... E so leggere, io!	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio morire... voglio morire...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio morire... voglio morire...	63

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio morire... Non ne posso più di figlio! Oddio, che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio morire... Non ne posso più di figlio! Oddio, che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E io? Mettiti incinta, s-cintati, ricaricati, abortisci, trapianti da cibo in scatola a verdura fresca...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63

<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!?! Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...</p>	<p>63</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!?! Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...</p>	<p>63</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!?! Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...</p>	<p>63</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!?! Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...</p>	<p>63</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Sí! Era venuto ieri quello del controllo... Chi è?</p>	<p>64</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Abbia pazienza un momento... che sono spogliata. Ancora lei?! Che scherzi sono questi?</p>	<p>64</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!</p>	<p>64</p>

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Guardi, signor brigadiere che lei sta prendendo un granchio...	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E non facciamo le furbe, che tanto non attacca piú! Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia, poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via! È tutto il giorno che vedo passare donne incinte! Ma possibile che tutte le femmine di 'sto quartiere siano rimaste in stato interessante allo stesso tempo? Che è? La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera! Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, è proprio insalata: cicoria...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non vede che si sta abbassando... Sta venendo buio!...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non vede che si sta abbassando... Sta venendo buio!...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Va via la luce? No, guardi che lei si sbaglia... io ci vedo benissimo. Ci vedi tu?	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ti hanno tagliato i fili della luce...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non vedo...	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cieco... così giovane!	68

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione, ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non vedo nessuna fiamma... mi faccia toccare...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non vedo nessuna fiamma... mi faccia toccare...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no, guardi che è rovente...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, se lo ordina...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, sí... c'è puzza di bruciato! Pare una barbecue!	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Brigadiere!... Brigadiere! Accidenti, è svenuto.	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, forse ho esagerato un po'... Cosa facciamo adesso?!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, eccole! Ma ne ho un altro paio in tasca, due mazzi di chiavi! Ma queste sono quelle di mio marito! Allora è stato qui... è venuto a cercarmi... e se le è dimenticate! Antonia, capisci?	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah, eccole! Ma ne ho un altro paio in tasca, due mazzi di chiavi! Ma queste sono quelle di mio marito! Allora è stato qui... è venuto a cercarmi... e se le è dimenticate! Antonia, capisci?	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cosa me ne frega a me! Son qui con un brigadiere morto... mi parla di chiavi!...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cosa me ne frega a me! Son qui con un brigadiere morto... mi parla di chiavi!...	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la	71

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cosa gli fa quella roba? Non si usa più... Bisogna fargli la respirazione bocca a bocca, come per gli annegati.	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, altro che... l'ho visto fare anche in tv, dal dottor House.	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene...	72

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A me pare che si stia soltanto sollevando... anche la pancia, guarda... fermati! Lo stai gonfiando tutto!	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	A me pare che si stia soltanto sollevando... anche la pancia, guarda... fermati! Lo stai gonfiando tutto!	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, bravo fesso... Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta!	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma che inquilino, è il brigadiere...	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia que ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia que ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti que c'erano nella commedia.	73

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Grazie. Piuttosto, mi sapreste dire se abita qui un certo Prampolini Sergio? Non so se al primo al secondo piano, o anche al quarto, a meno che non ci sia un sottotetto...?	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sta sopra, al terzo piano. Ma so di sicuro que non è in casa. È all'ospedale! È sempre ammalato, poveraccio... una brutta vita!	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma purtroppo all'ospedale la sua salma non c'è piú, qualcuno della famiglia se l'è portata via. Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senta, la lasci a me... Se si fida... Io abito dall'altra parte della strada.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senta, la lasci a me... Se si fida... Io abito dall'altra parte della strada.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giusto! Inchiodiamo un biglietto alla porta di Prampolini, con scritto «La bara del babbo è da noi».	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, grazie... Siete molto gentili.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, è una cassa regolarmente... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Me l'hanno fatto venire in mente gli egizi, che quando morivano si facevano riempire la cassa da morto di cibarie per nutrirsi durante il viaggio nell'aldilà...	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma sono gli ultimi viaggi... e poi cosa ci possiamo fare: se è morto è morto. Se è vivo vedrai che appena riprende i sensi va di corsa in pellegrinaggio a piedi fino al santuario di Santa Eulalia e si butta in ginocchio e fa il ringraziamento per grazia ricevuta, vista acquistata, salute ottima, seppure incinto!	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Piú di quello che ci è già capitato in queste ventiquattro ore non ci potrà capitare. Vieni qua piuttosto, e aiutami a tirarlo su... che lo mettiamo via.	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sta venendo chiaro... Sta venendo giù un'acqua da diluvio.	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Chi è... Luigi, sei tu? Ma cosa fai così conciato?	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no... stai tranquillo, è andato tutto bene!	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Davvero tutto bene? E tu stai bene? Raccontami qualcosa...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, questa cassa è pesante, che facciamo... si entra o no?	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, entrate pure... il brigadiere non c'è, non c'è nessuno. Dài, Giovanni, vieni fuori dalla cassa... che per farla entrare in casa bisogna metterla di traverso.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, entrate pure... il brigadiere non c'è, non c'è nessuno. Dài, Giovanni, vieni fuori dalla cassa... che per farla entrare in casa bisogna metterla di traverso.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Peccato, stavo così bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, così che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Peccato, stavo così bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, così che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Antonia, Antonia, vieni fuori... sbrigati.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Che c'è?... Per la miseria, non si può neanche fare un po' di pipì in pace?	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, è andato tutto bene... stanno benissimo.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Meno male... Grazie, grazie di tutto.	77
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Arrivederci. Oh, il vostro cappello... Grazie anche di quello.	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E adesso come la trucchiamo 'sta cassa?... Non ho neanche un centrino da metterci sopra!	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, vengo, mi sto rivestendo... mi casca tutto qua!	78

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto.	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell'effetto yoga che dicevi?	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di più... e mangiano, mangiano...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di più... e mangiano, mangiano...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di più... e mangiano, mangiano...	78
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati più preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati più preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no quella ce l'hanno ancora. E c'hanno pure la bomba atomica! Dài che ci siamo... spingi.	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, no, un'altra... m'è sembrato di vedere il brigadiere dentro l'armadio.	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il brigadiere? Meno male che era proprio una suggestione... Guai a te se ti vedo un'altra volta a testa in giù, eh! Porco cane, non si chiude.	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Senti Antonia, io sono stufa... t'aspetto di là e peggio per te!	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vai a riaprire che io non mi posso muovere...	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh grazie, che gentile... Oh Giovanni... salve.	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh grazie, che gentile... Oh Giovanni... salve.	79

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehilà, m'ha detto tuo marito che è andato tutto bene... Allora è nato o no 'sto bambino?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, cioè non so... Antonia me l'han fatto?	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Perché lo domandi a lei... tu non lo sai?	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno que si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre que ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno que si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba que noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... que quelli dell'ospedale non volevano. E poi	80

	cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi senz'altro.	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi senz'altro.	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi senz'altro.	80

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Diglielo anche tu... andiamo...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Diglielo anche tu... andiamo...	80
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, adesso basta... che mi fate piangere.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, già... adesso siamo parenti stretti!	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni... cos'è?	81

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni, cos'è...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ti facevi dare un gettone... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ti facevi dare un gettone... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ti facevi dare un gettone... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Scusa, Giovanni, cos'è questa roba...?	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... pronto... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... pronto... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... pronto... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... il bambino è salvo e anche tutte e due le madri...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	... il bambino è salvo e anche tutte e due le madri...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni...!!!	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarmi di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma cos'è, Giovanni?...	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo	82

puntos suspensivos	D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato	82

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma i bambini crescono! Con gli estrogeni poi...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giovanni, avevi già notato che tuo padre... assomiglia al brigadiere e al poliziotto?	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non andarglielo a dire, che è già rincoglionito per conto suo...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83

puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No papà, lei non è Antonia... Antonia... è lei.	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No papà, lei non è Antonia... Antonia... è lei.	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	No, non ti disturbare, papà...	83

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Antonia...? Antonia...!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Antonia...? Antonia...!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E smettita di chiamarmi! Antonia, Antonia, Antonia, Antonia! Va bene, sí, è roba che ho comperato iere a prezzo ridotto...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, anch'io...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non è vero... è una bugiarda... lei non c'entra! Mi ha soltanto aiutata.	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, non è vero... è una bugiarda... lei non c'entra! Mi ha soltanto aiutata.	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma roba dell'altro mondo... io divento matto!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Calmati, Giovanni... sul fatto della roba rubata è meglio che stiamo zitti.	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è	84

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Io aiutavo soltanto...!	84
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh no, eh... questo è troppo! Mi hai fatto credere addirittura di essere incinta da trapianto!	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, che svanito! Mi dimenticavo di una missiva...	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma no, è solo un promemoria... dice che vi caceranno di casa.	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	La banca che vi ha fatto il mutuo. Per sbaglio hanno mandato la lettera di ingiunzione a casa mia. Eccola qua. Dice che siete indietro di tre rate...	85

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma figurati, ti sbagli, fai vedere. Antonia... ha sempre pagato ogni mese, vero Antonia?	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi più nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà...	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi più nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà...	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscanti... Bella parola: fatiscanti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscanti... Bella parola: fatiscanti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscanti... Bella parola: fatiscanti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Date un'occhiata giù nella strada che razza di schieramento di polizia che c'è...	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È vero... guarda che roba... pare di essere in guerra. E guarda quanti camion.	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	È vero... guarda che roba... pare di essere in guerra. E guarda quanti camion.	85
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avanti... muoversi... portare fuori la roba... sgomberare!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avanti... muoversi... portare fuori la roba... sgomberare!	86

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Avanti... muoversi... portare fuori la roba... sgomberare!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ehi, ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è 'sta storia?! Parla!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E non gridare, che spaventi il bambino! Ah, no, menos male, non ce l'ho piú...	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E va bene: sí è vero, non pago il mutuo da tre mesi, e non pago neanche la luce e il gas... tant'è vero che ce li hanno bloccati.	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma roba dell'altro mondo... ma perdio, ma perché non me l'hai detto che ti mancavano i soldi?	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Perché, tu cosa avresti fatto... saresti andato alla Banca di Geronzi a farti fare un altro mutuo di vent'anni per pagare il mutuo di tre mesi?	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No!... Avrei fatto una rapina piuttosto!!!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo piú niente! Siamo dei barboni!	86
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí che lo so... lo so!!!	87
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Beh, visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscente! Fatiscente! Che bella parola! Fatiscente! Che poi vuol dire vita da fate!	87

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh sí, ma per il resto? Le pensioni, il conflitto d'interessi, la legge elettorale, la nuova legge sulla Rai... tutto rimandato!	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata	88

	all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	88
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	<p>Oltretutto ci troviamo qui sconfitti... ad assistere alla nostra cacciata: dalle nostre case, dai posti di lavoro. Guarda quanti siamo, una caterva di gente che non finisce piú.</p>	89

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Faccio quello che devo fare... devi saperle tutte le cose...	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Faccio quello che devo fare... devi saperle tutte le cose...	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I poliziotti stanno sparando ad altezza d'uomo...	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Assassini... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Assassini... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Assassini... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giù... giù... buttiamogli in testa la cassa da morto!	90

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Giù... giù... buttiamogli in testa la cassa da morto!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No! Scappano... I poliziotti si ritirano!	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E le donne tirano giù la loro roba! Quel povero ragazzo... lo stanno portando via... speriamo che se la cavi.	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	E le donne tirano giù la loro roba! Quel povero ragazzo... lo stanno portando via... speriamo che se la cavi.	90
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non possiamo più andare avanti così... abboccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non possiamo più andare avanti così... abboccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Non possiamo più andare avanti così... abboccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Certo il posto di lavoro va, viene, è fatalità... come il gioco della roulette: roulette russa.	91
Manipulación tipográfica del texto para transferir	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In	91

elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	
Marcador discursivo	Ma si può sapere dove hai trovato i soldi per comperarla?	11
Marcador discursivo	Siediti... dài che ti racconto la verità.	12
Marcador discursivo	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Marcador discursivo	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Marcador discursivo	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Marcador discursivo	Capito?	12
Marcador discursivo	E poi , com'è andata a finire?	13
Marcador discursivo	Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Marcador discursivo	E meno male che ho incontrato te che mi hai aiutato con tutti 'sti	14

	sacchetti...	
Marcador discursivo	Ma scusa , adesso cosa gli racconti a tuo marito?	14
Marcador discursivo	Ma scusa, adesso cosa gli racconti a tuo marito?	14
Marcador discursivo	Perché , dici che non la beve?	14
Marcador discursivo	Già , e poi cosa racconto a mio marito?	15
Marcador discursivo	Già, e poi cosa racconto a mio marito?	15
Marcador discursivo	Allora Giovanni, cosa fai lí imbambolato? A parte che era ora che tornassi! Dove sei stato fino adesso?	17
Marcador discursivo	Perché , cosa dovrebbe avere?	17
Marcador discursivo	E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione?	18
Marcador discursivo	Senti , sarò cretino, ma non fino a 'sto punto...	18
Marcador discursivo	E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea, mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...	18
Marcador discursivo	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Marcador discursivo	E se capita, allora perché l'ha tenuto nascosto al marito? Che colpa ne ha lei?	18
Marcador discursivo	Cosí , lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Marcador discursivo	Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto?	19
Marcador discursivo	Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico , ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto?	19
Marcador discursivo	Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti , cos'ho fatto?	19
Marcador discursivo	E poi ci dicono pure che siamo degli assenteisti...	20
Marcador discursivo	Difatti nella mia fabbrica hanno licenziato pure quattro operai.	20
Marcador discursivo	Come , anche loro?	20
Marcador discursivo	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20
Marcador discursivo	Che poi cosí possono andare in giro a dire che gli operai rubano, che siamo degli avanzati di galera...	21
Marcador discursivo	Che, guarda , se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla!	21
Marcador discursivo	Senti , se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Marcador discursivo	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Marcador discursivo	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda ... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Marcador discursivo	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... cosí non t'ingrassi come un vitello!	22
Marcador discursivo	E poi manco lo trovi!	22

Marcador discursivo	Ad ogni modo io non sono ancora un cane!	22
Marcador discursivo	Come , non ce n'è?	22
Marcador discursivo	E allora a non berlo!	23
Marcador discursivo	A ogni modo , tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!?! Ah, sí, del PD!	23
Marcador discursivo	Dài ... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina...	23
Marcador discursivo	Senti , ti devi decidere: o cane o canarino!	24
Marcador discursivo	Tutto il segreto è nel brodo... vedi , ho preso anche le teste di coniglio surgelate.	24
Marcador discursivo	Va bene, va bene ... ho capito... Ti saluto!	24
Marcador discursivo	Giusto , dammi qualche euro.	24
Marcador discursivo	Guarda , voglio proprio sentire che odore ha!	25
Marcador discursivo	Guarda , la voglio proprio assaggiare! Però con due gocce di limone per via del colera.	25
Marcador discursivo	Senta , non cada dalle nuvole.	26
Marcador discursivo	Senta , la prende come le pare.	26
Marcador discursivo	Capisco ... Forse preferisce che la faccia una bella minestrina di miglio per canarini?	27
Marcador discursivo	Poi fa cosí con la zampa.	27
Marcador discursivo	Certo che siete ridotti proprio male, eh!	27
Marcador discursivo	Del resto , anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Marcador discursivo	Guardi , io proprio la capisco.	27
Marcador discursivo	E... non dovrei dirlo, ma capisco anche tutte 'ste donne del quartiere che oggi hanno imposto la svendita.	27
Marcador discursivo	Ma lo sa che ci sono dei pensionati che a mezzogiorno vanno a mangiare alla mensa dei poveri!	27
Marcador discursivo	O altri che vanno a cercare fra i rifiuti dei mercati rionali!	27
Marcador discursivo	Guardi , personalmente queste donne hanno tuta la mia comprensione: contro il furto mercatale non c'è altra difesa che l'esproprio!	27
Marcador discursivo	E che s'incazza pure !	28
Marcador discursivo	Perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: «Agli ordini, scattare, abbaiare, mordere» come tanti cani da guardia!	28
Marcador discursivo	Ma allora , se la pensa cosí, perché ha scelto di entrare nella polizia, scusi?	28
Marcador discursivo	Ma chi ha scelto? Perché, lei ha forse scelto di mangiare 'sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e 'sta'altra schifezza per canarini?	28
Marcador discursivo	Ma chi ha scelto? Perché , lei ha forse scelto di mangiare 'sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e 'sta'altra schifezza per canarini?	28
Marcador discursivo	No! È stato il mio dietista! Sa , mi ho trovato un po' sovrappeso... Non c'era altro!	28
Marcador discursivo	Ecco , e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. Inter nos: io sono laureato, caro signore...	28
Marcador discursivo	Ma sí! Non state a rompere le scatole...	28
Marcador discursivo	Non ho bisogno!... Vede , inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi	29

	studiare...	
Marcador discursivo	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Marcador discursivo	Che, oltretutto , mi fa fare la difesa della polizia... che se lo sanno in fabbrica, mi fanno dei pernacchi!	29
Marcador discursivo	Prima rubano, e poi per punirsi decidono di auto-finanziarsi con nuove leggi!	30
Marcador discursivo	Prima rubano, e poi per punirsi decidono di auto-finanziarsi con nuove leggi!	30
Marcador discursivo	Ecco , vede, prima fa tanto il no global radicale e poi, nella pratica, si rimette il cappello e torna a far il poliziotto.	30
Marcador discursivo	Ecco, vede , prima fa tanto il no global radicale e poi, nella pratica, si rimette il cappello e torna a far il poliziotto.	30
Marcador discursivo	Ecco , bravo!	30
Marcador discursivo	Privilegiati! Se si va avanti di questo passo, può anche darsi che uno di questi giorni le capiti di venire a sapere che dei poliziotti si sono rifiutati di andare a fare i pestaggi per i padroni... anzi , che si sono magari buttati dall'altra parte!	31
Marcador discursivo	Ma guardi che il mondo sta cambiando, sa!	31
Marcador discursivo	Ma guardi che il mondo sta cambiando, sa !	31
Marcador discursivo	Ma guarda che al mondo non si finisce mai di incontrarne di balenghi!	31
Marcador discursivo	Ma non hai saputo cosa sta succedendo? Stanno perquisendo casa per casa!	31
Marcador discursivo	Hanno arrestato anche i Mambetti e i Fossani... e , dal momento che li hanno trovati con merce rubata al supermercato e senza lavoro, li hanno classificati rom e li spediscono tutti in Romania!	32
Marcador discursivo	Sì, ma ad altri hanno portato via anche roba pagata regolarmente.	32
Marcador discursivo	Certo , succede sempre così quando ci sono dei balordi che fanno man bassa; poi ci vanno sempre di mezzo anche quelli che non c'entrano!	32
Marcador discursivo	Perché , cosa dovevano trovare?	32
Marcador discursivo	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Marcador discursivo	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece ... magari...	32
Marcador discursivo	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari ...	32
Marcador discursivo	Non è la prima volta... al figlio della Rosa, per esempio , gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track!, gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di volantini terroristici sotto il letto.	32
Marcador discursivo	Tu, piuttosto , fai entrare la Margherita.	32
Marcador discursivo	Ma qui fa caldo!	33
Marcador discursivo	E forse avrà pure la febbre!	33
Marcador discursivo	Però , se ha le doglie, sarebbe meglio chiamare il dottore, anzi, un'autoambulanza.	34
Marcador discursivo	Però, se ha le doglie, sarebbe meglio chiamare il dottore, anzi , un'autoambulanza.	34
Marcador discursivo	Allora sí che le nasce bene il bambino!	34
Marcador discursivo	No, dicevo: siccome si sono sposati da neanche cinque mesi...	34
Marcador discursivo	E allora , non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu, peggio del Papa?	35

Marcador discursivo	Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... cosí tanto per dire qualche cosa...	35
Marcador discursivo	Ma non esagerare...	35
Marcador discursivo	Ma come , non esagerare!	35
Marcador discursivo	Come , ancora lei?	35
Marcador discursivo	E io invece sono un brigadiere dei carabinieri.	36
Marcador discursivo	Lo vedo, lei poi ha anche i baffi, quindi è un altro. Cosa desidera?	36
Marcador discursivo	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi , magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Marcador discursivo	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi , magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Marcador discursivo	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari , arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Marcador discursivo	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari , arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Marcador discursivo	Senta , non faccia lo spiritoso, si faccia in là e ci lasci fare il nostro lavoro.	36
Marcador discursivo	Ma certo , ognuno deve fare il proprio lavoro! Io otto ore in fila all'ufficio di collocamento perché mi hanno licenziata...	36
Marcador discursivo	Ma no! Cos'è 'sto fatto dei cani da guardia?	37
Marcador discursivo	Certo , per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Marcador discursivo	Certo , per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti , accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Marcador discursivo	Ha ragione! Vedi , vedi com'è umano il signor Brigadiere. Te l'avevo detto anch'io che bisognava chiamare un'ambulanza.	38
Marcador discursivo	Ha ragione! Vedi, vedi com'è umano il signor Brigadiere. Te l'avevo detto anch'io che bisognava chiamare un'ambulanza.	38
Marcador discursivo	E io t'ho detto che se non c'è la prenotazione, poi all'ospedale non te l'accettano. Te la fanno girare per tutti gli ospedali della città, cosí ti crepa in macchina!	38

Marcador discursivo	Ecco , sta arrivando l'ambulanza che abbiamo chiamato per quell'altra donna che s'è sentita male al piano di sotto. Avanti, aiutatemi, carichiamo anche lei.	38
Marcador discursivo	Avanti , aiutatemi, carichiamo anche lei.	38
Marcador discursivo	Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Marcador discursivo	Perché all'ospedale, invece?	39
Marcador discursivo	All'ospedale potranno salvarla, e forse anche il bambino!	39
Marcador discursivo	Ma è prematuro, gliel'ho detto!	39
Marcador discursivo	E poi , come fa a sopravvivere un bambino di cinque mesi?	39
Marcador discursivo	Evidentemente lei non ha idea dei progressi che ha fatto la medicina oggi. Non ha mai letto del parto in vitro?	39
Marcador discursivo	Ecco , sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Marcador discursivo	Ecco, sente ... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Marcador discursivo	Ecco, sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Marcador discursivo	E vabbè , il consenso glielo dò io: mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Marcador discursivo	Certo , noi dobbiamo crepare come decide la legge!	40
Marcador discursivo	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Marcador discursivo	Ma stai zitta, cretina! E poi , ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Marcador discursivo	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Marcador discursivo	Certo , perché ci arresteranno prima!	41
Marcador discursivo	E piantala di frignare! Appena siamo dentro all'autoambulanza, glielo diciamo subito ai lettighieri di come stanno le cose... È gente che lavora come noi quella... ci aiuta di sicuro.	41
Marcador discursivo	Ma cos'è 'sto bagnato?	42
Marcador discursivo	No, tu stai a casa! Queste sono cose da donna. Ci vado io! Piuttosto , prendi uno straccio e asciuga il pavimento che si è tutto bagnato.	42
Marcador discursivo	Ecco , sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini!	42
Marcador discursivo	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto.	42
Marcador discursivo	E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco!	42
Marcador discursivo	Però , mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!?	42
Marcador discursivo	Ma da dove verrà 'sta oliva?	42
Marcador discursivo	Magari è pure buona.	42
Marcador discursivo	Ecco , lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Marcador discursivo	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi , vedrai, mi mangio la	42

	minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi!	
Marcador discursivo	Ma quante volte glielo devo dire a quella deficiente dell'Antonia che questo è un saldatore autogeno, non si adopera per accendere il gas.	42
Marcador discursivo	Ma come non mi deve interessare? Mi deve interessare sí!	43
Marcador discursivo	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei, la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce cosí...!	44
Marcador discursivo	E perché avrebbe dovuto lasciarti un biglietto? Tu non dovevi essere in fabbrica per il turno di notte?	44
Marcador discursivo	Piuttosto , com'è che sei già tornato?	44
Marcador discursivo	Da noi operai! Capirai , vogliono aumentarci l'abbonamento del trenta per cento! Per un viaggio in vagoni invasi dalle pulci e dalle zecche!	44
Marcador discursivo	E cosí voi avete bloccato il treno?!	44
Marcador discursivo	Certo , abbiamo tirato l'allarme e poi ci siamo stesi sui binari! Abbiamo bloccato tutta la linea.	44
Marcador discursivo	Anche l'Eurostar e il Super-rapido per Parigi! Dovevi vedere imprenditori, manager e compagnia bella: incazzati!	44
Marcador discursivo	Certo , certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Marcador discursivo	Certo, certo , sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Marcador discursivo	Sicuro , ce lo deve pagare la ditta il viaggio! E ci deve pagare a che il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo cosí, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Marcador discursivo	Ma non dire stronzate: provocatori! Adesso il Tonino è un infiltrato?	45
Marcador discursivo	Dí , sbaglioi o tu hai parlato con quell'appuntato di PS senza baffi che assomiglia sputato al brigadiere dei Carabinieri coi baffi?	46
Marcador discursivo	Sí, con quel poliziotto no-global provocatore che dice che bisogna far man bassa nei supermercati... ecco , quello lí fa proprio gli stessi discorsi da esaltato incosciente che fai tu!	46
Marcador discursivo	Ma dico , hai mangiato la roba di quella scatola?	46
Marcador discursivo	Perché , bisognava metterci il limone?	46
Marcador discursivo	Patè per cani e gatti? Ma , dico, sei matto?	46
Marcador discursivo	Patè per cani e gatti? Ma, dico , sei matto?	46
Marcador discursivo	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto , assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Marcador discursivo	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Marcador discursivo	Ma dove vivi tu?! Perché , non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Marcador discursivo	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché	47

	viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	
Marcador discursivo	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora , di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	47
Marcador discursivo	Certo , l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Marcador discursivo	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto , le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Marcador discursivo	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Marcador discursivo	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma , perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Marcador discursivo	Eppure le statistiche, per quel che valgono, ti dicono che, in questi ultimi dieci anni, le aggressioni e gli atti di teppismo sono calati almeno del 10%...	48
Marcador discursivo	La gente deve tremare, vivere la paura... Così che tutti in coro gridino: 'Non c'è sicurezza!' L'insicurezza monta e distrae dai problemi sul lavoro, la paga, la casa, l'inquinamento atmosferico, gli ospedali che scoppiano e le autoambulanze che arrivano quando il paziente è già morto fottuto e soprattutto si carica, si ingigantisce il problema della sicurezza per distogliere dalle morti sul lavoro...	49
Marcador discursivo	Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole...	49
Marcador discursivo	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi	49

	sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	
Marcador discursivo	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Marcador discursivo	Adesso! Anzi , può darsi che a quest'ora sia già nato: prematuro di cinque mesi!	50
Marcador discursivo	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Marcador discursivo	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Marcador discursivo	Ma di' , mi stai a sfottere?	50
Marcador discursivo	Senti , piantala di sfottere! Dov'è mia moglie?	50
Marcador discursivo	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Marcador discursivo	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così ... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Marcador discursivo	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Marcador discursivo	Senti , piantala di fare il fesso! 'Sta mania di fare sempre lo spiritoso e di sfottere anche sulle cose serie... Dimmi in che ospedale l'hanno portata o ti dò un pugno!	50
Marcador discursivo	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Marcador discursivo	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché , non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Marcador discursivo	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51

Marcador discursivo	Ma... la guida?	51
Marcador discursivo	Adesso che mi viene in mente... il Ginecologico è a Niguarda!	51
Marcador discursivo	Ma perché sono andate così lontane?	51
Marcador discursivo	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto , andiamo!	51
Marcador discursivo	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Marcador discursivo	Su , su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori più di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Marcador discursivo	Su, su , Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori più di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Marcador discursivo	Senti , se stai a fare la minestra solo per me lascia correre, io non ho fame... mi si è chiuso lo stomaco in una maniera!	54
Marcador discursivo	Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?	54
Marcador discursivo	No, senti , basta, io non ce la faccio più... e ne ho anche piene le scatole delle tue pensate da matta.	54
Marcador discursivo	Scusami , ma io pianto qua tutto: non voglio neanche un sacchetto di pasta, guarda.	54
Marcador discursivo	E va bene , come vuoi... Sai cosa sei? Sei una scema!	55
Marcador discursivo	Sì, è successo già tante volte che una crede di essere incinta... le cresce la pancia e poi , quando va a partorire, le viene fuori soltanto aria. Solo aria! Fanno una figura!	55
Marcador discursivo	Ma va' , soltanto aria? E come mi sarebbe venuta 'sta gravidanza isterica?	55
Marcador discursivo	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Marcador discursivo	Ah sí, l'ho detto! C'è persino qualche vergine religiosa che per questa ossessione rimane incinta d'aria! Poi , partoriscono e... Miracolo! C'è l'anima con intorno il bambino!	55
Marcador discursivo	Allora , senti: dai un'occhiata alla pentola che c'è sul fuoco, dieci minuti e torno...	55
Marcador discursivo	Allora, senti : dai un'occhiata alla pentola che c'è sul fuoco, dieci minuti e torno...	55
Marcador discursivo	Ma perché non ti prendi anche un paio di sporte e ci carichi tutto in una volta sola, invece di fare tutta 'sta manfrina della madre incinta, avanti e indietro?	55
Marcador discursivo	Ah, eccolo... Vedi , si fa così... si accende...	55
Marcador discursivo	Guarda , là c'è la Maria del terzo piano, anche lei s'è messa incinta... eccola lí che attraversa.	56
Marcador discursivo	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Marcador discursivo	Senti , ci ho ripensato, vengo con te.	56

Marcador discursivo	So benissimo che ha vent'anni... che è lungo come la fame, ma per me è sempre il mio bambino. Pronta?	56
Marcador discursivo	Ecco , adesso comincia a piovere e ci prendiamo anche una bella d'acquata!	57
Marcador discursivo	Ma di' , lo conosci davvero quello?	58
Marcador discursivo	Certo , è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58
Marcador discursivo	Giusto! Porco cane!...	58
Marcador discursivo	Mica saranno rimasti dentro, schiacciati nelle cabine?	58
Marcador discursivo	Certo! Senza controllo e senza rispettare le leggi di mercato!	58
Marcador discursivo	A meno che non gli capiti di ribaltarsi per strada.	58
Marcador discursivo	E pensare che soltanto trent'anni fa dire "cinesi" significava "veri compagni"... un faro di luce con Mao Tse Tung!	58
Marcador discursivo	Ecco , bravo: si indigni! Che l'indignazione è proprio l'arma piú terribile del coglione.	58
Marcador discursivo	Ecco, bravo : si indigni! Che l'indignazione è proprio l'arma piú terribile del coglione.	58
Marcador discursivo	Io sequestro! Sequestro e confisco! Piuttosto , datemi una mano a raccogliere 'sti sacchetti.	58
Marcador discursivo	Ecco , siamo già intruppati.	58
Marcador discursivo	Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59
Marcador discursivo	Ma che? Adesso facciamo i facchini per salvare la roba dei trafficanti cinesi?!	59
Marcador discursivo	Ma che? Adesso facciamo i facchini per salvare la roba dei trafficanti cinesi?!	59
Marcador discursivo	Sì , faccio sciopero, ma non frego la roba che non è mia!	59
Marcador discursivo	Appunto! E gli operai cinesi, non sono proletari sfruttati anche loro? E la storia dell'Internazionale del Lavoro, cos'è allora? Un'Invenzione di Lenin per far incazzare gli industriali? Proprio quelli che la roba ce la fregano sempre!	59
Marcador discursivo	Ecco , e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione!»! E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Marcador discursivo	Ecco, e allora , siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione!»! E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Marcador discursivo	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione!»! E allora , sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Marcador discursivo	Giusto! Lo so, i chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione! «International coglion's pride!»	59
Marcador discursivo	Ecco , adesso ci becchiamo una pistolettata!	60
Marcador discursivo	Ecco, adesso ci becchiamo una pistolettata!	60
Marcador discursivo	Agiamo su ordine superiore. Piuttosto brigadiere stia attento a non inciampare con quella pistola, perché a voi ogni tanto vi capita di inciampare per incidente... e create l'accidente...!	60
Marcador discursivo	D'accordo , ma noi qui stiamo facendo un favore... che sennò si	60

	ruban tutto.	
Marcador discursivo	Volentieri , ma guardi che ce l'aveva detto l'appuntato, quello che sta laggiù a verificare presso il camion.	60
Marcador discursivo	L'ho saputo ieri in treno: ci sbattono tutti seimila che siamo, a ventisei ore... e poi , fra un paio di mesi chiudono!	61
Marcador discursivo	Chiudono la fabbrica? E perché dovrebbero chiuderla? Mica siamo in crisi, noi. Anzi , abbiamo commesse per almeno due anni!	61
Marcador discursivo	Aiutami, tira su la roba, dài , andiamo... caricatene più che puoi... muoviti!	61
Marcador discursivo	Aiutami, tira su la roba, dài , andiamo ... caricatene più che puoi... muoviti!	61
Marcador discursivo	Dài , forza, ancora cento metri e ci siamo. Fermo, c'è una camionetta della polizia... davanti a casa mia...	62
Marcador discursivo	Dài, forza , ancora cento metri e ci siamo. Fermo, c'è una camionetta della polizia... davanti a casa mia...	62
Marcador discursivo	E noi, invece , lo freghiamo e andiamo a casa tua!	62
Marcador discursivo	Guarda , guarda quanta insalata abbiamo qui! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Marcador discursivo	Guarda, guarda quanta insalata abbiamo qui! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Marcador discursivo	Ma lei è matto! Di che trucco sta parlando?	64
Marcador discursivo	Ecco , adesso ci siamo, lo sapevo, lo sapevo!	64
Marcador discursivo	Guardi , signor brigadiere che lei sta prendendo un granchio...	64
Marcador discursivo	A ogni modo , per ricordare 'sto miracolo, tutte le donne del quartiere vanno in giro per tre giorni con il pancione finto.	65
Marcador discursivo	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Marcador discursivo	Oh, senti senti, che bel miracolo!	66
Marcador discursivo	Oh, senti senti , che bel miracolo!	66
Marcador discursivo	Allora lei non crede nel miracolo?	66
Marcador discursivo	Bene , come vuole!	66
Marcador discursivo	Poi non mi venga a dire che non l'avevo avvisata.	66
Marcador discursivo	Avanti . Alzati e scopriamoci insieme.	66
Marcador discursivo	Ma noi mica l'avevamo nascosta! Vuoi vedere che è un miracolo?!	67
Marcador discursivo	Ma che addio! Io voglio sapere perché vi siete messe tutta 'sta roba addosso.	67
Marcador discursivo	Ma gliel'ho detto, per farci la pancia, secondo la credenza del miracolo di santa Eulalia! Dobbiamo portarla per tre giorni! E a chi non ci crede gli capita la disgrazia!	67
Marcador discursivo	Ma non vede che si sta abbassando... Sta venendo buio!...	68
Marcador discursivo	Ma non facciamo scherzi! L'interruttore, dov'è l'interruttore?	68
Marcador discursivo	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Marcador discursivo	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco , vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68

Marcador discursivo	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede , adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Marcador discursivo	Ma è aperta la finestra!	68
Marcador discursivo	Venga , venga a vedere. Ecco, di qua. Attento alla sedia!	68
Marcador discursivo	Venga, venga a vedere. Ecco, di qua. Attento alla sedia!	68
Marcador discursivo	Venga, venga a vedere. Ecco , di qua. Attento alla sedia!	68
Marcador discursivo	Ma come faccio se non ci vedo?	68
Marcador discursivo	Ma che cieco!...	68
Marcador discursivo	Venga ... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Marcador discursivo	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Marcador discursivo	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi , guardi che bella fiamma... rossa!	69
Marcador discursivo	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Marcador discursivo	Allora sono cieco davvero? Sono cieco!	69
Marcador discursivo	Aspetti , aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69
Marcador discursivo	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69
Marcador discursivo	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco , qui... è qui la porta.	69
Marcador discursivo	Forse è morto!	70
Marcador discursivo	Ma no ... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Marcador discursivo	Eh sí , forse ho esagerato un po'... Cosa facciamo adesso?!	70
Marcador discursivo	E adesso , che stai combinando?	71
Marcador discursivo	Ma cosa gli fa quella roba? Non si usa piú... Bisogna fargli la respirazione bocca a bocca, come per gli annegati.	71
Marcador discursivo	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Marcador discursivo	Ma che egoista! Un bacio di caramba sulla bocca non lascia traccia!	71
Marcador discursivo	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Marcador discursivo	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo	71

	la manopola dell'idrogeno... così ... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	
Marcador discursivo	Ma sei sicura che funzioni?	71
Marcador discursivo	Vedrai ... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco , ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco ... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai ... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco , ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco , vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Marcador discursivo	A me pare che si stia soltanto sollevando... anche la pancia, guarda... fermati! Lo stai gonfiando tutto!	72
Marcador discursivo	A me pare che si stia soltanto sollevando... anche la pancia, guarda... fermati! Lo stai gonfiando tutto!	72
Marcador discursivo	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti, io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Marcador discursivo	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti , io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Marcador discursivo	Ma no , l'hai visto, ci ho provato io, che mi sono sfasciato mezzo, non c'è niente da fare: neanche un bulldozer la butterebbe giù: ci sono due serrature e la spranga dietro!	72
Marcador discursivo	Ma no, l'hai visto, ci ho provato io, che mi sono sfasciato mezzo, non c'è niente da fare: neanche un bulldozer la butterebbe giù: ci sono due serrature e la spranga dietro!	72
Marcador discursivo	Ma perché tutto 'st'armamento?	72
Marcador discursivo	Ecco , e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72

Marcador discursivo	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Marcador discursivo	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Marcador discursivo	Ma no , a quest'ora si sarà già stufato da un pezzo e se ne sarà andato.	73
Marcador discursivo	Calma , chi vuoi che sia, sarà qualche inquilino.	73
Marcador discursivo	Ma che inquilino, è il brigadiere...	73
Marcador discursivo	Scusino , avrei bisogno di un'informazione.	73
Marcador discursivo	Ma no , non è lui, ci assomiglia ma non è lui.	73
Marcador discursivo	Ma io, veramente non sono un poliziotto.	74
Marcador discursivo	Grazie. Piuttosto , mi sapreste dire se abita qui un certo Prampolini Sergio? Non so se al primo al secondo piano, o anche al quarto, a meno che non ci sia un sottotetto...?	74
Marcador discursivo	Grazie. Piuttosto, mi sapreste dire se abita qui un certo Prampolini Sergio? Non so se al primo al secondo piano, o anche al quarto, a meno che non ci sia un sottotetto...?	74
Marcador discursivo	Grazie. Piuttosto, mi sapreste dire se abita qui un certo Prampolini Sergio? Non so se al primo al secondo piano, o anche al quarto, a meno che non ci sia un sottotetto...?	74
Marcador discursivo	Infatti è morto.	74
Marcador discursivo	Ma purtroppo all'ospedale la sua salma non c'è piú, qualcuno della famiglia se l'è portata via. Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto.	74
Marcador discursivo	Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto.	74
Marcador discursivo	Senta , la lasci a me... Se si fida... Io abito dall'altra parte della strada.	74
Marcador discursivo	Giusto! Inchiodiamo un biglietto alla porta di Prampolini, con scritto «La bara del babbo è da noi».	74
Marcador discursivo	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Marcador discursivo	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa , col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Marcador discursivo	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Marcador discursivo	Allora , andiamo?	75
Marcador discursivo	E voglio vedere se i poliziotti avranno il coraggio di venire a mettere il naso in una cassa da morto!	75
Marcador discursivo	Porco cane, devo dire che hai avuto una bella pensata, ma come t'è venuta in mente, di'?	75
Marcador discursivo	Porco cane, devo dire che hai avuto una bella pensata, ma come t'è venuta in mente, di '?	75
Marcador discursivo	E dato che sai tutto sugli egizi, il defunto chi lo fa?	75
Marcador discursivo	Ma sono gli ultimi viaggi... e poi cosa ci possiamo fare: se è morto è morto.	75
Marcador discursivo	Ma sono gli ultimi viaggi... e poi cosa ci possiamo fare: se è morto è morto.	75

Marcador discursivo	E in che posto, se no ? Non hai mai visto nei film gialli? I morti sempre negli armadi si mettono!	76
Marcador discursivo	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco , adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Marcador discursivo	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco , adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Marcador discursivo	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco , adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Marcador discursivo	Sí, sí, entrate pure... il brigadiere non c'è, non c'è nessuno. Dài , Giovanni, vieni fuori dalla cassa... che per farla entrare in casa bisogna metterla di traverso.	77
Marcador discursivo	Peccato, stavo cosí bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, cosí che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Marcador discursivo	Meno male ... Grazie, grazie di tutto.	77
Marcador discursivo	E adesso come la trucchiamo 'sta cassa?... Non ho neanche un centrino da metterci sopra!	78
Marcador discursivo	Senti , ho un'idea. Chiudiamo la porta della camera, le blocchiamo dentro per un po', e intanto noi sbaracchiamo tutto. La roba la nascondiamo sotto il letto e la cassa la mettiamo all'impiedi dentro l'armadio.	78
Marcador discursivo	Giusto , vai a girare la chiave.	78
Marcador discursivo	Allora Antonia, ti sbrighi? Ti devo dire una cosa.	78
Marcador discursivo	Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto.	78
Marcador discursivo	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Marcador discursivo	Per forza , se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài , aiutami a tirar su la cassa...	78
Marcador discursivo	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài , aiutami a tirar su la cassa...	78
Marcador discursivo	Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell'effetto yoga che dicevi?	78
Marcador discursivo	Adesso immaginano di avere anche le industrie, le automobili?	79
Marcador discursivo	No, no quella ce l'hanno ancora. E c'hanno pure la bomba atomica! Dài che ci siamo... spingi.	79
Marcador discursivo	Senti Antonia, io sono stufa... t'aspetto di là e peggio per te!	79
Marcador discursivo	Ehilà, m'ha detto tuo marito che è andato tutto bene... Allora è nato o no 'sto bambino?	79
Marcador discursivo	Ma si può sapere cosa avevi da dirmi di tanto urgente?	79

Marcador discursivo	Beh, insomma , una cosa giusta.	80
Marcador discursivo	Perché , a te t'hanno operata da sveglia, invece?	80
Marcador discursivo	Ma insomma , basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano.	80
Marcador discursivo	E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Marcador discursivo	Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Marcador discursivo	Ma figurati... poi , guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Marcador discursivo	Ma figurati... poi, guarda , sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Marcador discursivo	Si muove? Scusa , Antonia, fai toccare anche a me?	81
Marcador discursivo	Ehi, è anche mio figlio, sai ?	81
Marcador discursivo	Giusto , fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Marcador discursivo	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Marcador discursivo	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Marcador discursivo	Fermo , ma che fai? 'Sto inconsciente!	81
Marcador discursivo	Scusa , Giovanni, cos'è questa roba...?	82
Marcador discursivo	... pronto ... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Marcador discursivo	... pronto... senta , dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Marcador discursivo	Scusa , Giovanni, cos'è questa roba di legno marrone?	82
Marcador discursivo	Non cercare di cambiare discorso! Ma come , invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Marcador discursivo	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Troncchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Marcador discursivo	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Troncchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Marcador discursivo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi , qui ai lati ci sono	82

	quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	
Marcador discursivo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi , quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Marcador discursivo	Ma no , aspetta, che l'ho lasciata fuori, sul ballatoio. Certe volte sono proprio svanito, ecco qua. L'ho trovata dentro al mio gabbiotto. È certamente roba vostra.	83
Marcador discursivo	Ma no , papà, non può essere roba nostra.	84
Marcador discursivo	Ma sí che è roba vostra, ho visto io l'Antonia che usciva dal gabbiotto stamattina!	84
Marcador discursivo	Certo , hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Marcador discursivo	Ma come? ... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Marcador discursivo	Ma no , è solo un promemoria... dice che vi caceranno di casa.	85
Marcador discursivo	Ma figurati , ti sbagli, fai vedere. Antonia... ha sempre pagato ogni mese, vero Antonia?	85
Marcador discursivo	Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi piú nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà...	85
Marcador discursivo	Sicuro , per portare via i mobili e il resto. Tutto gratis!	85
Marcador discursivo	E va bene : sí è vero, non pago il mutuo da tre mesi, e non pago neanche la luce e il gas... tant'è vero che ce li hanno bloccati.	86
Marcador discursivo	Ma bene!	86
Marcador discursivo	Vedi , vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Marcador discursivo	Vedi, vedi , noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Marcador discursivo	Ma roba dell'altro mondo... ma perdio, ma perché non me l'hai detto che ti mancavano i soldi?	86
Marcador discursivo	E allora perché te la vieni a prendere solo con me? Vedi che sei un coglione?!	87
Marcador discursivo	Ma non ti preoccupare , non finisce certo cosí! Ci sono le leggi, le regole imposte dalle istituzioni, che intervengono ipsofatto contro ogni truffa o esproprio organizzato dagli infami speculatori!	87
Marcador discursivo	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda...	88
Marcador discursivo	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un	88

	gesto... davvero stupendo, guarda...	
Marcador discursivo	Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore».	88
Marcador discursivo	Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri».	88
Marcador discursivo	Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda!	88
Marcador discursivo	E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	88
Marcador discursivo	Oltretutto ci troviamo qui sconfitti... ad assistere alla nostra cacciata: dalle nostre case, dai posti di lavoro. Guarda quanti siamo, una caterva di gente che non finisce più.	89
Marcador discursivo	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Marcador discursivo	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Marcador discursivo	Ma che giorno è oggi? Il giorno degli zombie! Un carabiniere incinto!! Ecco perché la chiamano l'Arma Benemerita! Guardate, le donne stanno tirando giù la loro roba dai camion. La polizia carica!	90
Marcador discursivo	Ma che giorno è oggi? Il giorno degli zombie! Un carabiniere incinto!! Ecco perché la chiamano l'Arma Benemerita! Guardate, le donne stanno tirando giù la loro roba dai camion. La polizia carica!	90
Marcador discursivo	Anzi , ci sarà qualcuno che dirà: state tranquilli, guardatevi dalle provocazioni. Non agitatevi, lasciate fare a noi, noi andiamo a Roma adesso, ci mettiamo tutti attorno a un tavolo e discuteremo sulla mobilità del lavoro.	91
Marcador discursivo	Certo il posto di lavoro va, viene, è fatalità... come il gioco della roulette: roulette russa.	91
Marcador discursivo	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo , certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Marcador discursivo	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo , avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Marcador discursivo	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Metáfora	Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la	14

	spesa tutta da capo.	
Metáfora	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango! »	15
Metáfora	Esegua, esegua pure... ma l'avverto, questa è una provocazione, anzi peggio: è una presa per il sedere!	27
Metáfora	Le stavo dando una mano...	28
Metáfora	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Metáfora	Sí, sono quelli imbesuiti dalla retorica , dal senso dell'onore e dal sacrificio! Che quando un loro collega viene accoppiato come un cane da un paranoico criminale, a loro basta l'encomio del ministro... la medaglia alla vedova.	29
Metáfora	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Metáfora	L'hai trovato il merlo che abbocca... il merlo che mangia il boccone con l'amo... No, qui il merlo mangia solo il becchime per canarini!	31
Metáfora	Come si vede che siete proprio a digiuno di tutto!	39
Metáfora	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego. »	42
Metáfora	Ma t'è dato di volta il cervello? Non pagare l'abbonamento?!	45
Comparación	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Metáfora	Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Metáfora	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Metáfora	Ma no, aspetta, che l'ho lasciata fuori, sul ballatoio. Certe volte sono proprio svanito , ecco qua. L'ho trovata dentro al mio gabbiotto. È certamente roba vostra.	83
Metáfora	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di piú a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Metáfora	No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma!	88
Metáfora	E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che	88

	come per miracolo si è ricompattata all'istante.	
Metáfora	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Comparación	Il sangue non lo vedi scorrere, ma c'è, eccome: lo vedi nelle migliaia e migliaia di uomini e donne sbattuti all'aria come stracci.	91
Monólogo	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge) «Una leccornia per i vostri amici cani e gatti! Omogeneizzato, gustoso...» Guarda, voglio proprio sentire che odore ha! Come si apre? Oh, guarda, è a vite. Per i cani e gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli! <i>(Apri la scatola, annusa)</i> Beh, l'odore non è male... sa come di marmellata sott'aceto con un fondo di rognone trifolato, corretto con olio di fegato di merluzzo. <i>(Avvicina la scatola all'orecchio. Ridendo)</i> Si sente il mare! <i>(Ride disgustato)</i> Devono essere proprio dei gran deficienti i cani e i gatti per mangiare 'sta porcheria. <i>(Cambia tono)</i> Guarda, la voglio proprio assaggiare! Però con due gocce di limone per via del colera. <i>(Dal di fuori arriva l'ululato di una sirena della polizia, grida di uomini e di donne, e ordini militari).</i> Cos'è 'sto casino? <i>(S'affaccia all'immaginaria finestra in palcoscenico e fa cenni verso qualcuno che sta dall'altra parte, nel palazzo di fronte)</i>	25
Monólogo	Ecco, sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini! Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto. Gli prenderà un colpo! E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco! Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga. Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego». Oeuh, ma quant'acqua! Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!? Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba? Un'oliva? Stiamo in salamoia con le olive? Oh, questa poi! No, no, ma sono scemo? L'oliva non c'entra! Ma da dove verrà 'sta oliva? Oh, guardane un'altra! Due olive? Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame! Quasi quasi, mi faccio davvero una minestra col miglio. Magari è pure buona. L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla... Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio! Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi! Se non fai quello che dico io, ti voto contro! Ma quante volte glielo devo dire a quella deficiente dell'Antonia che questo è un saldatore autogeno, non si adopera per accendere il gas. È pericoloso! Un giorno o l'altro mi salta in aria la casa!	42

Onomatopeya	Ah! Ah!	13
Onomatopeya	Ah, Ah, che bello!	14
Onomatopeya	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm... » per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Onomatopeya	Ah, ah, ma roba dell'altro mondo!	16
Onomatopeya	Così, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Onomatopeya	Sì, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa così con la zampa. Poi il tram non arrivava... allora fa: « Chicchirichí » « Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!»	24
Onomatopeya	Ma neanche per idea, eccolo qua: costa solo cinquanta centesimi al chilo... mangia questo... e poi cinguetta: pio, pio!	27
Onomatopeya	Bang!	30
Onomatopeya	Non è la prima volta... al figlio della Rosa, per esempio, gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track! , gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di volantini terroristici sotto il letto.	32
Onomatopeya	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track! , mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi!	42
Onomatopeya	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Onomatopeya	Sì, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	49
Onomatopeya	Sì, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	49
Onomatopeya	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Onomatopeya	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff! ... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Onomatopeya	Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo!	55
Onomatopeya	Ehi, ma dove vanno quelli? Porco cane, si fregano i sacchetti! Hanno scoperto che dentro c'è zucchero e farina! (<i>Ride</i>) Ah, ah, ah...	59
Onomatopeya	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassù ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Onomatopeya	Sì, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC! , il vecchio è morto di	66

	un colpo!	
Onomatopeya	Sí, bravo fesso... Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta!	73
Onomatopeya	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah , scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Onomatopeya	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Onomatopeya	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Oración elíptica	O la borsa o la vita!	12
Oración elíptica	Che figlia di buona donna!	13
Oración elíptica	Senza pagare?	14
Oración elíptica	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Oración elíptica	Pazienza...	16
Oración elíptica	Porco cane, mio marito!	17
Oración elíptica	Sotto al cappotto!	17
Oración elíptica	Che la televisione ha detto che fra qualche ora ci sarà un black-out completo, tutta la città al buio!	17
Oración elíptica	Cosí, lei, la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Oración elíptica	Da tre mesi!	20
Oración elíptica	Anche loro?	20
Oración elíptica	Anche loro?!	21
Oración elíptica	Cosa, anche loro?	21
Oración elíptica	Tutti e due!!	21
Oración elíptica	Questo!	22
Oración elíptica	Cosa?	22
Oración elíptica	Anche le vacche?	23
Oración elíptica	Di che cosa?	23
Oración elíptica	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Oración elíptica	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29

Oración elíptica	L'antipolitica!	30
Oración elíptica	Chi?	31
Oración elíptica	Un'altra volta?	35
Oración elíptica	... io coi telefoni all call center!	36
Oración elíptica	Che non tirino su i prezzi, che non ci sfrattino, che non ci mettano alla fame!	36
Oración elíptica	Parto prematuro, cinque mesi, non di piú.	38
Oración elíptica	Nel ventre?!	40
Oración elíptica	Un oliva?	42
Oración elíptica	Oh, questa poi!	42
Oración elíptica	Due olive?	42
Oración elíptica	Un letto? Un letto per fare che?	44
Oración elíptica	Da noi operai! Capirai, vogliono aumentarci l'abbonamento del trenta per cento! Per un viaggio in vagoni invasi dalle pulci e dalle zecche!	44
Oración elíptica	Certo, abbiamo tirato l'allarme e poi ci siamo stesi sui binari! Abbiamo bloccato tutta la linea. Anche l'Eurostar e il Super-rapido per Parigi! Dovevi vedere imprenditori, manager e compagnia bella: incazzati!	44
Oración elíptica	E il Marco?	45
Oración elíptica	E i tre calabresi compaesani miei?	45
Oración elíptica	Senza limone?	46
Oración elíptica	Ha un bambino? Da quando?	50
Oración elíptica	Partoriva qui?!	50
Oración elíptica	Quale ospedale?	50
Oración elíptica	Al Centro ginecologico?	50
Oración elíptica	Ma... la guida?	51
Oración elíptica	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Oración elíptica	Solidarietà tra i ladri!	53
Oración elíptica	Chiaro?	54
Oración elíptica	Sí, è successo già tante volte che una crede di essere incinta... le cresce la pancia e poi, quando va a partorire, le viene fuori soltanto aria. Solo aria! Fanno una figura!	55
Oración elíptica	Solo l'anima del bambino!	55
Oración elíptica	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Oración elíptica	Meno male!	58
Oración elíptica	Scusi, ma lei fa il «palo»? Doppio lavoro, eh? Se non si sbriga a intervenire quelli fra poco si fregano anche il camion.	59
Oración elíptica	I cinesi!	59
Oración elíptica	Un ingegnere della fabbrica mi ha fatto una soffiata: smantellano tutti i macchinari, e li rimpianto all'est, pare in Georgia. O Turgikistan.	61
Oración elíptica	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63

Oración elíptica	La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!?	63
Oración elíptica	Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Oración elíptica	Abbia pazienza un momento... che sono spogliata. Ancora lei?! Che scherzi sono questi?	64
Oración elíptica	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Oración elíptica	No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Oración elíptica	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Oración elíptica	La forza della fede!	65
Oración elíptica	Ma mi faccia ridere! Che disgrazia?	65
Oración elíptica	Quale roba? Oh, tu guarda!? Pare insalata!	67
Oración elíptica	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Oración elíptica	Sí, il miracolo del cavolo!	67
Oración elíptica	Cieco... cosí giovane!	68
Oración elíptica	Ma che cieco!...	68
Oración elíptica	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Oración elíptica	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Oración elíptica	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Oración elíptica	Ahi! Che botta! Chi è stato?	70
Oración elíptica	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Oración elíptica	Bella amica sei: mi pianti qua, cosí! Bella solidarietà!	70
Oración elíptica	Respirazione artificiale!	71
Oración elíptica	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Oración elíptica	Io no, veh!	71

Oración elíptica	Ma che egoista! Un bacio di caramba sulla bocca non lascia traccia!	71
Oración elíptica	Ah, dal dottor House, lo zoppo? Ah, che sexy!	72
Oración elíptica	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Oración elíptica	Ah! S'è guardato allo specchio, adesso?! Simpatico...	74
Oración elíptica	Nell'armadio?!	76
Oración elíptica	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Oración elíptica	Perché l'Antonia?	77
Oración elíptica	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Oración elíptica	Il brigadiere?	79
Oración elíptica	Antonia! La pancia! Ti sei fatta fare il trapianto?!	79
Oración elíptica	Il trapianto?!	79
Oración elíptica	Come piccolo?	80
Oración elíptica	E io non conto piú niente! Sono diventata di colpo una scamorza? Tutte le feste all'Antonia! E io?	81
Oración elíptica	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: « La culla, la culla! » È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Oración elíptica	Ma i bambini crescono! Con gli estrogeni poi...	83
Oración elíptica	Ah sí?	83
Oración elíptica	Al supermercato?	84
Oración elíptica	E l'altra?	84
Oración elíptica	Fregata!	84
Oración elíptica	Anche tu?	84
Oración elíptica	Oh, che svanito! Mi dimenticavo di una missiva...	85
Oración elíptica	Chi?	85
Oración elíptica	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Oración elíptica	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Oración elíptica	Sicuro, per portare via i mobili e il resto. Tutto gratis!	85

Oración elíptica	Chi? Tu? Oddio, Jessie James!	86
Oración elíptica	Chi? Tu? Oddio, Jessie James!	86
Oración elíptica	Chi? Tu? Oddio, Jessie James!	86
Oración elíptica	Oh, finalmente! Ero in pensiero, da mezz'ora non me lo diceva piú nessuno!	87
Oración elíptica	Beh, visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscante! Fatiscante! Che bella parola! Fatiscante! Che poi vuol dire vita da fate!	87
Oración elíptica	Grazie della bella notizia! E sai qual è la beffa piú infame: vedere all'asta la nostra casa! Con la banca che se la compra alla metà del prezzo che noi abbiamo già sborsato!	87
Oración elíptica	Ah, no?	89
Oración elíptica	Ma che giorno è oggi? Il giorno degli zombie! Un carabiniere incinto!! Ecco perché la chiamano l'Arma Benemerita! Guardate, le donne stanno tirando giù la loro roba dai camion. La polizia carica!	90
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Col permesso di chi?	12
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Stavolta i prezzi li facciamo noi.	12
Orden pragmático o marcado de las Palabras	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!»	13
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Orden pragmático o marcado de las Palabras	« Sotto paga! Non si paga! », gridavo anch'io. E tutte le altre: «Giusto! Sotto paga non si paga!» Quella svenuta ha ripreso subito in sensi! Via come una saetta ai banchi: «Sotto paga! Non si paga! Non si paga!» Pareva l'assalto a Porta Pia!	14
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E meno male che ho incontrato te che mi hai aiutato con tutti 'sti sacchetti...	14
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Il guaio è che legalitario com'è... quello chissà che scenata mi fa.	15
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Beh, se è per quello, nemmeno io li ho... e l'affitto non lo pago da cinque mesi... e non sono neanche riuscita a fare la spesa che hai fatto tu...	15
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Alle teste di coniglio ci tengo troppo... le mangio io...	16
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»	17
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne?	18
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E 'sta schifezza te la mangi tu!	22
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah, se vengono anche qui da me gli faccio vedere io!	26
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Lo saprà anche lei, lo sanno tutti che oggi qui c'è stato un assalto al supermercato.	26
Orden pragmático o marcado de las Palabras	A migliaia, sono!	27
Orden pragmático o	Scusi, signor appuntato... ha detto giusto, è appuntato, lei?	28

marcado de las Palabras		
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma guardi che il mondo sta cambiando, sa!	31
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Te la mettono loro, i poliziotti, la roba... per incastrarti!	32
Orden pragmático o marcado de las Palabras	L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto...	32
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Tu, piuttosto, fai entrare la Margherita.	32
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Come, di già? Cosa ne sai tu? Mezz'ora fa non sapevi neanche che era incinta e adesso ti meravigli che abbia le doglie!	34
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Non lo sai che col casino che c'è negli ospedali, per noi della mutua bisogna prenotarsi almeno un mese prima?	34
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E allora, non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu, peggio del Papa?	35
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Il Luigi mi ha detto che loro l'amore per la prima volta l'hanno fatto solo dopo sposati!	35
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	37
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	37
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	37
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpatata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E non esagerate anche tu!	38
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ha ragione! Vedi, vedi com'è umano il signor Brigadiere. Te l'avevo detto anch'io che bisognava chiamare un'ambulanza.	38
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ecco, sta arrivando l'ambulanza che abbiamo chiamato per quell'altra donna che s'è sentita male al piano di sotto. Avanti, aiutatemi, carichiamo anche lei.	38
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Perché all'ospedale, invece?	39
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma che trucco, te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma che trucco, te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40

Orden pragmático o marcado de las Palabras	E vabbè, il consenso glielo dò io: mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E vabbè, il consenso glielo dò io: mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Lo sapevo io che andava a finire così! Cosa succede all'ospedale quando si accorgono che sono incinta di pasta e riso e scatolame?	41
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Non succede niente, perché noi all'ospedale manco ci arriviamo.	41
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Aspettate, prendo la giacca e vengo anch'io.	42
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga.	42
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!?	42
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Oh, Luigi! Ma cosa fai qui a quest'ora? Non dovevi arrivare domani mattina tu?	43
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sto dicendo che hanno ragione loro: siamo proprio dei menefreghisti!	44
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Siamo anche noi degli sfruttatori a nostra volta... con la stessa mentalità dei padroni!	44
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei, la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lì la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Noi l'abbonamento non dobbiamo pagarlo proprio per niente!	45
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sicuro, ce lo debe pagare la ditta il viaggio!	45
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E ci debe pagare a che il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così , per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma dico, parli seriamente? Da chi ti sei fatto montare la testa? Dai Cobas scommetto... che poi sono tutti degli infiltrati, oltre a essere dei provocatori! Pagati sono!	45
Orden pragmático o marcado de las Palabras	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45

Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sí, con quel poliziotto no-global provocatore che dice che bisogna far man bassa nei supermercati... ecco, quello lí fa proprio gli stessi discorsi da esaltato incosciente che fai tu!	46
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Patè per cani e gatti? Ma, dico, sei matto?	46
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sí, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno assaggiata non volevano piú tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo piú! È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!»	46
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	47
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Orden pragmático o marcado de las Palabras	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	48
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Eppure le statistiche, per quel che valgono, ti dicono che, in questi ultimi dieci anni, le aggressioni e gli atti di teppismo	48

	sono calati almeno del 10%...	
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Eh già! Dei morti nelle officine e nei cantieri non ne parlano mai! Ma sai quanti sono in Italia, secondo l'ultima inchiesta della CEE, i morti sul lavoro?	49
Orden pragmático o marcado de las Palabras	In cinque anni, circa 7000 morti: piú delle guerre in Afghanistan e Iraq messe insieme!	49
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole...	49
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah, lo sai anche tu? Chi te l'ha detto?	49
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale! Nella testa! Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha.	49
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Perdeva già le acque! Le ho raccolte io!	50
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Hai raccolto tu le acque di mia moglie?	50
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Orden pragmático o marcado de las Palabras	È tutta colpa nostra; quando mai t'ho dato retta! Guarda che casino abbiamo tirato in piedi! Non ho fatto nemmeno in tempo a chiamare il supervisore del mio ufficio per farmi sostituire!	53
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo!	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Beh, te lo fai riaprire, lo stomaco! Guarda se una deve farsi prendere dalla strizza fino a 'sto punto?!	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Mi tiro fuori la roba... Cosa pretendi, che me la tenga addosso vita natural durante?	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Roba rubata in casa mia non ne voglio! Chiaro?	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Scusami, ma io pianto qua tutto: non voglio neanche un sacchetto di pasta, guarda.	54
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Tu e la tua bella idea di fare il giro degli ospedali. Se per telefono ti dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	57
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Masochisti, siamo!	58
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi, aiutatemi anche voi! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59

Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sei matto? Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi, pelandroni-sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E non fai sciopero tu?	59
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Appunto! E gli operai cinesi, non sono proletari sfruttati anche loro? E la storia dell'Internazionale del Lavoro, cos'è allora? Un'Invenzione di Lenin per far incazzare gli industriali? Proprio quelli che la roba ce la fregano sempre!	59
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione»!	59
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ehi, voi laggíú: fermi lí, metteste giú quella roba! Metteste giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Agiamo su ordine superiore. Piuttosto brigadiere stia attento a non inciampare con quella pistola, perché a voi ogni tanto vi capita di inciampare per incidente... e create l'accidente...!	60
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Non faccia tanto lo spiritoso lei! Gliel'ho già detto!	60
Orden pragmático o marcado de las Palabras	D'accordo, ma noi qui stiamo facendo un favore... che sennò si ruban tutto.	60
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sí, sembra un po' fanatico, ma guarda che invece sotto sotto è una brava persona: è lui che ha caricato tua moglie sull'autoambulanza!	61
Orden pragmático o marcado de las Palabras	L'ho saputo ieri in treno: ci sbattono tutti seimila che siamo , a ventisei ore... e poi, fra un paio di mesi chiudono!	61
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Chiudono la fabbrica? E perché dovrebbero chiuderla? Mica siamo in crisi, noi. Anzi, abbiamo commesse per almeno due anni!	61
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Come no, guarda, stanno entrando nello stesso casermone dove abiti tu. E una è pure incinta.	62
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Non vedi? Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! 'Sto figlio di puttana, ti dico io, con tutti quelli che hanno fregato roba, proprio solo con noi se la viene a prendere! Perché abbiamo fregato troppo poco!	62
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Scappa, scappa... tanto lo so dove abiti! Conosco le strade!... E so leggere, io!	63
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Guarda, guarda quanta insalata abbiamo qui! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!?! L'avevo capito subito io, che c'era il trucco!	64
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Orden pragmático o marcado de las Palabras	È tutto il giorno che vedo passare donne incinte!	64
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Dicono però che lui, il marito sia morto quasi subito.	65

Orden pragmático o marcado de las Palabras	Santa Eulalia dal pancione, a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e così sia!	66
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Beh, i miracoli uno li fa con la verdura che ha sottomano! A ogni modo, che lei ci creda o no, è forse proibito? C'è qualche legge che dice che il cittadino italiano, specie se di sesso femminile, non può portare cicoria, indivia e cavoli sul ventre? È proibito?	67
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Santa Eulalia dal pancione, a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e così sia!	67
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma non facciamo scherzi! L'interruttore, dov'è l'interruttore?	68
Orden pragmático o marcado de las Palabras	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Voglio toccare, ho detto! Glielo ordino!	69
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano , dio, dio che male... come brucia!	69
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Eh, per forza! Ha visto, ha visto, a non voler mai credere!	69
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Bella amica sei: mi pianti qua, così! Bella solidarietà!	70
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Hai visto tu a scherzare con i miracoli?	71
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti, io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma no, l'hai visto, ci ho provato io, che mi sono sfasciato mezzo, non c'è niente da fare: neanche un bulldozer la butterebbe giù: ci sono due serrature e la spranga dietro!	72
Orden pragmático o marcado de las Palabras	È lei, mia moglie, che l'ha fatto mettere, ha il terrore dei ladri.	72
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Calma, chi vuoi che sia , sarà qualche inquilino.	73
Orden pragmático o	Ma no, non è lui, ci assomiglia ma non è lui.	73

marcado de las Palabras		
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma io, veramente non sono un poliziotto.	74
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ah! S'è guardato allo specchio, adesso?! Simpatico...	74
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sí, sí, è una cassa regolarmente... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Porco cane, devo dire che hai avuto una bella pensata, ma come t'è venuta in mente, di'?	75
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E in che posto, se no? Non hai mai visto nei film gialli? I morti sempre negli armadi si mettono!	76
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Chi è... Luigi, sei tu? Ma cosa fai così conciato?	76
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sai che dopo che mi sono messo a testa in giù m'è venuta anche a me la suggestione?	79
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Il brigadiere? Meno male che era proprio una suggestione... Guai a te se ti vedo un'altra volta a testa in giù, eh! Porco cane, non si chiude.	79
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma si può sapere cosa avevi da dirmi di tanto urgente?	79
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Perché, a te t'hanno operata da sveglia, invece?	80
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, secondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Diglielo anche tu... andiamo...	80
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ehi, è anche mio figlio, sai?	81
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma sí che è roba vostra, ho visto io l'Antonia che usciva dal gabbiotto stamattina!	84
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Perché da quando mi hanno licenziata io non porto a casa un soldo e con la tua busta paga ce la faccio appena a farti mangiare male e a tirare a campare!	86
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in	86

	quell'altro... tutte!	
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E di chi è la colpa? Naturalmente sono io che non ho saputo gestire il prestito! Che non ho previsto che le rate sarebbero aumentate, che le banche si sarebbero comportate come strozzini!!!	86
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio?	87
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E tu, hai pagato almeno la luce e il gas?	87
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Ma siamo qui che franiamo, sbattuti in mezzo a una strada, e tu stai a pensare alla luce e al gas! Sei proprio un coglione anche tu!	87
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: « Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore ».	88
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Incazzati pure! Che urlano! Manifestano! E domani sui giornali diranno che siamo una massa di facinorosi, provocatori!	89
Orden pragmático o marcado de las Palabras	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Orden pragmático o marcado de las Palabras	E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Orden pragmático o marcado de las Palabras	Anzi, ci sarà qualcuno che dirà: state tranquilli, guardatevi dalle provocazioni. Non agitatevi, lasciate fare a noi, noi andiamo a Roma adesso, ci mettiamo tutti attorno a un tavolo e discuteremo sulla mobilità del lavoro.	91
Orden pragmático o marcado de las Palabras	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo:	91

	all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma voi siete pazze!	12
Palabra malsonante y término ofensivo	Che figlia di buona donna!	13
Palabra malsonante y término ofensivo	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: « Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino! »	13
Palabra malsonante y término ofensivo	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: « Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino! »	13
Palabra malsonante y término ofensivo	Beh, è andata a finire che quel piria del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso.	13
Palabra malsonante y término ofensivo	E porco cane , io che non c'ero!	14
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma sei cretina!	15
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma non dire scemate : la polizia!	17
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane , mio marito!	17
Palabra malsonante y término ofensivo	Senti, sarò cretino , ma non fino a 'sto punto...	18
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma sei scema?	18
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma dico, sei scema? Parli come una matta!	19
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma dico, sei scema? Parli come una matta!	19
Palabra malsonante y término ofensivo	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lí... in strada. «Ma tu sei matta , vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Palabra malsonante y término ofensivo	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Palabra malsonante y término ofensivo	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata , roba di scarto!»	20
Palabra malsonante y término ofensivo	Sti sottoproletari del porco giuda!	21
Palabra malsonante y término ofensivo	E 'sta schifezza te la mangi tu!	22
Palabra malsonante y término ofensivo	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza »... è dietetico!	24
Palabra malsonante y término ofensivo	Devono essere proprio dei gran deficienti i cani e i gatti per mangiare 'sta porcheria.	25
Palabra malsonante y término ofensivo	Per sputtanarci, sicuro: «Gli operai pelandroni , ladri e balordi»	26

Palabra malsonante y término ofensivo	Per sputtanarci, sicuro: «Gli operai pelandroni, ladri e balordi»	26
Palabra malsonante y término ofensivo	Per sputtanarci, sicuro: «Gli operai pelandroni, ladri e balordi »	26
Palabra malsonante y término ofensivo	Come dire che io sarei un ladro, teppista e balordo!	26
Palabra malsonante y término ofensivo	Guardi, guardi... annusi che porcheria!	27
Palabra malsonante y término ofensivo	Senza complimenti... due gocce di limone e va giù come sterco di gatto omogeneizzato!	27
Palabra malsonante y término ofensivo	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Palabra malsonante y término ofensivo	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Palabra malsonante y término ofensivo	Perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: «Agli ordini, scattare, abbaiare, mordere» come tanti cani da guardia!	28
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma chi ha scelto? Perché, lei ha forse scelto di mangiare 'sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e 'sta'altra schifezza per canarini?	28
Palabra malsonante y término ofensivo	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi , di furbi e di fregati!	29
Palabra malsonante y término ofensivo	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Palabra malsonante y término ofensivo	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Palabra malsonante y término ofensivo	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32
Palabra malsonante y término ofensivo	Sto bastardo!	33
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma che figlio di puttana!	33
Palabra malsonante y término ofensivo	E allora, non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu, peggio del Papa?	35
Palabra malsonante y término ofensivo	Oh, oh, lui ha più esperienza! Ma sta' zitto! Coglioncione!! Chi è?	35
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane! Vi spiace uscire un attimo...	41
Palabra malsonante y término ofensivo	Cose da donne! Prego... Deficiente! Mi scivola!... Questo brigadiere ci fa impiccare!	41
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano così? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Palabra malsonante y término ofensivo	No, no, ma sono scemo?	42
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane , mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi!	42

Palabra malsonante y término ofensivo	Ma quante volte glielo devo dire a quella deficiente dell'Antonia che questo è un saldatore autogeno, non si adopera per accendere il gas.	42
Palabra malsonante y término ofensivo	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata , perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari!	44
Palabra malsonante y término ofensivo	Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Palabra malsonante y término ofensivo	Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma non dire stronzate : provocatori! Adesso il Tonino è un infiltrato?	45
Palabra malsonante y término ofensivo	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Palabra malsonante y término ofensivo	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	47
Palabra malsonante y término ofensivo	Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda ... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...	47
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane , mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un p	48
Palabra malsonante y término ofensivo	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Palabra malsonante y término ofensivo	No, non sono io che ti faccio diventare scemo : è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha	48

	paura a uscire di casa, specie in periferia...	
Palabra malsonante y término ofensivo	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda ... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Palabra malsonante y término ofensivo	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema ! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Palabra malsonante y término ofensivo	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Palabra malsonante y término ofensivo	E va bene, come vuoi... Sai cosa sei? Sei una scema !	55
Palabra malsonante y término ofensivo	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito.	55
Palabra malsonante y término ofensivo	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Palabra malsonante y término ofensivo	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona ! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Palabra malsonante y término ofensivo	Porca di una miseria! Vorrei dare calci al mondo intiero, ma ho i piedi che scoppiano.	57
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane , che disastro!	57
Palabra malsonante y término ofensivo	Giusto! Porco cane! ... Mica saranno rimasti dentro, schiacciati nelle cabine?	58
Palabra malsonante y término ofensivo	Ecco, bravo: si indigni! Che l'indignazione è proprio l'arma piú terribile del coglione .	58
Palabra malsonante y término ofensivo	Ehi, ma dove vanno quelli? Porco cane , si fregano i sacchetti! Hanno scoperto che dentro c'è zucchero e farina! (<i>Ride</i>) Ah, ah, ah...	59
Palabra malsonante y término ofensivo	Sei matto? Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi , pelandroni-sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Palabra malsonante y término ofensivo	Sei matto? Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi , pelandroni -sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Palabra malsonante y término ofensivo	Sei matto? Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi , pelandroni-sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati !	59
Palabra malsonante y término ofensivo	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione !» E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Palabra malsonante y término ofensivo	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione !» E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di	59

	ladri!	
Palabra malsonante y término ofensivo	Giusto! Lo so, i chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione! «International coglion's pride!»	59
Palabra malsonante y término ofensivo	Ehi, voi laggiú: fermi lí, mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi , maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Palabra malsonante y término ofensivo	Ehi, voi laggiú: fermi lí, mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi , maledetti , se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Palabra malsonante y término ofensivo	E l'orgoglio di essere un coglione democratico legalitario!?	61
Palabra malsonante y término ofensivo	Arriva il momento che anche i coglioni si svegliano! Via, andiamo!	61
Palabra malsonante y término ofensivo	Sí, spara! Sparati sui coglioni!	62
Palabra malsonante y término ofensivo	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane , siamo incastrati. Guarda dall'altra parte... laggiú!	62
Palabra malsonante y término ofensivo	Non vedi? Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! 'Sto figlio di puttana , ti dico io, con tutti quelli che hanno fregato roba, proprio solo con noi se la viene a prendere! Perché abbiamo fregato troppo poco!	62
Palabra malsonante y término ofensivo	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una « zabetta » come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una « zabetta » come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una « zabetta » come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Sti bastardi , m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta!	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Bestie , schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Bestie, schifosi , assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Bestie, schifosi, assassini , ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Palabra malsonante y término ofensivo	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti ... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Palabra malsonante y término ofensivo	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti ... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Palabra malsonante y término ofensivo	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti ... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca! un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Palabra malsonante y término ofensivo	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Palabra malsonante y término ofensivo	Sí, bravo fesso ... Col brigadiere che è là che ci aspetta sul	73

término ofensivo	ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta!	
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane , il brigadiere! Siamo fregati.	73
Palabra malsonante y término ofensivo	Porco cane , devo dire che hai avuto una bella pensata, ma come t'è venuta in mente, di'?	75
Palabra malsonante y término ofensivo	Sistemati un corno ... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica così tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Palabra malsonante y término ofensivo	Il brigadiere? Meno male che era proprio una suggestione... Guai a te se ti vedo un'altra volta a testa in giù, eh! Porco cane , non si chiude.	79
Palabra malsonante y término ofensivo	Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando.	80
Palabra malsonante y término ofensivo	Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano.	80
Palabra malsonante y término ofensivo	No, non è vero... è una bugiarda ... lei non c'entra! Mi ha soltanto aiutata.	84
Palabra malsonante y término ofensivo	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sì, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti più delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Palabra malsonante y término ofensivo	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate ... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Palabra malsonante y término ofensivo	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo più niente! Siamo dei barboni!	86
Palabra malsonante y término ofensivo	Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio?	87
Palabra malsonante y término ofensivo	E allora perché te la vieni a prendere solo con me? Vedi che sei un coglione ?!	87
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma siamo qui che franiamo, sbattuti in mezzo a una strada, e tu stai a pensare alla luce e al gas! Sei proprio un coglione anche tu!	87
Palabra malsonante y término ofensivo	Ma non ti preoccupare, non finisce certo così! Ci sono le leggi, le regole imposte dalle istituzioni, che intervengono ipsofatto contro ogni truffa o esproprio organizzato dagli infami speculatori!	87
Palabra malsonante y término ofensivo	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami ... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Palabra malsonante y término ofensivo	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Palabra malsonante y término ofensivo	Assassini ... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Palabra malsonante y término ofensivo	Assassini... bastardi ... maledetti... Andate via!	90
Palabra malsonante y término ofensivo	Assassini... bastardi... maledetti ... Andate via!	90
Paralelismo	O la borsa o la vita!	12

Paralelismo	Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina! »	17
Paralelismo	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Paralelismo	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania ... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Paralelismo	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là : si chiama mobilità del lavoro.	20
Paralelismo	— Eh sí , dico, come gli scalmanati della tua fabbrica, che non hanno pagato la mensa. — Eh sí , anche loro! E hanno anche malmenato il direttore.	21
Paralelismo	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni ... così non t'ingrassi come un vitello!	22
Paralelismo	Senti, ti devi decidere: o cane o canarino!	24
Paralelismo	Io non c'entro. Io ho ricevuto degli ordini e devo eseguirli.	26
Paralelismo	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Paralelismo	Sí, sono quelli imbesuiti dalla retorica, dal senso dell'onore e dal sacrificio! Che quando un loro collega viene accoppiato come un cane da un paranoico criminale, a loro basta l'encomio del ministro... la medaglia alla vedova.	29
Paralelismo	Buona scusa: « Non lo sapeva... non immaginava... » Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Paralelismo	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!	35
Paralelismo	Ma che trucco, te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40
Paralelismo	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Paralelismo	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giú... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi...	45

	dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	
Paralelismo	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe pagare il biglietto perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!	47
Paralelismo	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Paralelismo	Voglio morire... voglio morire...	63
Paralelismo	Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! Oddio , che pancia! Oddio , la stanchezza della gravidanza...	63
Paralelismo	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo!	63
Paralelismo	Santa Eulalia dal pancione, a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e cosí sia!	66
Paralelismo	Santa Eulalia dal pancione, a chi non crede nel miracolo, fai venire la maledizione, a chi non crede nell'oracolo, fai venire il mal bastardo, nero e buio nel suo sguardo, santa Eulalia santa Pia, dagli la botta, e cosí sia!	67
Paralelismo	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Paralelismo	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Paralelismo	Bella amica sei: mi pianti qua, cosí! Bella solidarietà!	70
Paralelismo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Paralelismo	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Paralelismo	Peccato, stavo cosí bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, cosí che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Paralelismo	Ma roba dell'altro mondo... ma perdio, ma perché non me l'hai detto che ti mancavano i soldi?	86
Paralelismo	E di chi è la colpa? Naturalmente sono io che non ho saputo gestire il prestito! Che non ho previsto che le rate sarebbero aumentate, che le banche si sarebbero comportate come strozzini!!!	86

Pausa o vacilación	Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità! In un pacchetto di detersivo ci ho trovato persino una moneta d'oro... con su il Papa, a figura intiera che danza con tutti gli sbuffi dell'abito di seta intorno!	11
Pausa o vacilación	Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità! In un pacchetto di detersivo ci ho trovato persino una moneta d'oro... con su il Papa, a figura intiera che danza con tutti gli sbuffi dell'abito di seta intorno!	11
Pausa o vacilación	Sí, valla a raccontare a un'altra... la moneta d'oro!	11
Pausa o vacilación	Beh, allora te racconto un'altra... Dove vai?	12
Pausa o vacilación	Vieni qua... permalosa! Siediti... dà che ti racconto la verità.	12
Pausa o vacilación	Vieni qua... permalosa! Siediti... dà che ti racconto la verità.	12
Pausa o vacilación	Arriviamo al supermarket... non so in quante fossimo... c'erano già lí altre donne e qualche uomo, che facevano una gran cagnara perché i prezzi del giorno prima erano aumentati ancora.	12
Pausa o vacilación	Arriviamo al supermarket... non so in quante fossimo... c'erano già lí altre donne e qualche uomo, che facevano una gran cagnara perché i prezzi del giorno prima erano aumentati ancora.	12
Pausa o vacilación	E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento». «Ha deciso? Col permesso di chi?» dice una donna. «Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!» «Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? Ci trasformate tutti in precari! Ci aumentati i prezzi...» «O la borsa o la vita!» E io: «Siete dei rapinatori!» E poi mi sono nascosta, perché ci avevo una paura che non ti dico!	12
Pausa o vacilación	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava cuando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Pausa o vacilación	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava cuando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permeso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Pausa o vacilación	Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo	12

	<p>noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	
Pausa o vacilación	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	12
Pausa o vacilación	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	12
Pausa o vacilación	<p>Poi una ha detto: «Ma adesso basta! Stavolta i prezzi li facciamo noi. Paghiamo quello che si pagava il mese scorso. Anzi facciamo il conto di quello che si pagava quando c'era ancora la lira». E una ha detto: «Beh piú o meno la metà di quello che si paga adesso!». E un'altra aggiunge: «Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino! Capito? Prendere o lasciare!» Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio: «Ma voi siete pazze! Io chiamo la polizia!» Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona. Qualcuno aveva strappato il filo. «Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!» Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.</p>	12
Pausa o vacilación	<p>C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che</p>	13

	pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!» E poi tutte in coro: in-fan-ti-ci-da-! In-fan-ti-ci-da! Da piegarsi in due dalle risate!	
Pausa o vacilación	Beh, è andata a finire che quel pirla del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso.	13
Pausa o vacilación	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Pausa o vacilación	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Pausa o vacilación	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Pausa o vacilación	«Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettono sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui».	13
Pausa o vacilación	Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Pausa o vacilación	Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Pausa o vacilación	Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Pausa o vacilación	Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Pausa o vacilación	Il guaio è che legalitario com'è... quello chissà che scenata mi fa.	15
Pausa o vacilación	Si fa presto a rimediare... qui c'è roba che basterebbe per un orfanotrofio... te ne prendi un po' e te la porti a casa.	15
Pausa o vacilación	No, no, per carità... grazie, ma io non la voglio... a parte che, te l'ho già detto, non ho un soldo per pagartela.	15
Pausa o vacilación	Per piú di metà me la sono auto-regalata... e dovrei farla pagare a te!?	15
Pausa o vacilación	Il mio no, non mi ammazza, perché è proibito dalla legge... ma mi fa crepare a furia di scenate!	15
Pausa o vacilación	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la	15

	sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce. Organizzato! Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la piattaforma del progetto sindacale... se la impara a memoria. Apre solo per continuare a insultarmi! Basta con le chiacchiere, faccio subito una bella minestra... che ho un fame...	15
Pausa o vacilación	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Pausa o vacilación	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Pausa o vacilación	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Pausa o vacilación	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Pausa o vacilación	Li imboccavo... «Mangia, mangia... che è buona... guarda... la mangio anch'io! Ahm ahm...» per poco non mi mangiavo anche il cucchiaino!!!	16
Pausa o vacilación	Si vede che nella confusione ho afferrato quello che capitava... E guarda questo!	16
Pausa o vacilación	Eh, c'è scritto qua: «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16

Pausa o vacilación	Eh, c'è scritto qua: «Per arricchire il pastone dei vostri polli... Cinque teste di coniglio cinquanta centesimi...»	16
Pausa o vacilación	Alle teste di coniglio ci tengo troppo... le mangio io...	16
Pausa o vacilación	Alle teste di coniglio ci tengo troppo... le mangio io...	16
Pausa o vacilación	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua, siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Pausa o vacilación	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua, siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Pausa o vacilación	C'era tutto il quartiere oggi al supermercato... guarda qua, siamo almeno diecimila famiglie... te la immagini la polizia che arriva a farci il rastrellamento uno per uno...	17
Pausa o vacilación	Non ho ancora nascosto la spesa... Metti via 'sta roba...	17
Pausa o vacilación	Non ho ancora nascosto la spesa... Metti via 'sta roba...	17
Pausa o vacilación	Non l'ho mai detto... Dio che imbranata!	17
Pausa o vacilación	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Pausa o vacilación	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Pausa o vacilación	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Pausa o vacilación	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Pausa o vacilación	Mah... è tutta grossa lí davanti: un pancione!	17
Pausa o vacilación	E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne? A parte che domenica scorsa è già una settimana fa... e in una settimana, hai voglia che cosa può capitare!	18
Pausa o vacilación	E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea, mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...	18
Pausa o vacilación	E poi Luigi, suo marito, lavora nel mio stesso reparto alla mia stessa linea, mi racconta sempre tutto di lui e di sua moglie... e non me lo aveva detto che lei aspettava un bambino...	18
Pausa o vacilación	Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.	18
Pausa o vacilación	Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro.	18
Pausa o vacilación	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Pausa o vacilación	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui, come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Pausa o vacilación	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Pausa o vacilación	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Pausa o vacilación	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo,	18

	che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	
Pausa o vacilación	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Pausa o vacilación	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Pausa o vacilación	Beh... si vede che non ha fatto effetto! Capita sai!	18
Pausa o vacilación	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Pausa o vacilación	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Pausa o vacilación	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Pausa o vacilación	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Pausa o vacilación	La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...	19
Pausa o vacilación	La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...	19
Pausa o vacilación	Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava!	19
Pausa o vacilación	Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava!	19
Pausa o vacilación	Sí, si legava tutta stretta, strettissima... per non dare nell'occhio!	19
Pausa o vacilación	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora fasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lí... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Pausa o vacilación	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Pausa o vacilación	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Pausa o vacilación	Sti scioperati... con la scusa he erano morti, si assentavano dal lavoro!	20
Pausa o vacilación	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Pausa o vacilación	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto	20

	una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	
Pausa o vacilación	No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	20
Pausa o vacilación	No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	20
Pausa o vacilación	Al principio! Ma poi si son buttati tutti... hanno mangiato e poi sono usciti senza pagare!	20
Pausa o vacilación	Sí, dico, non solo quei cinque... anche tutti gli altri...	20
Pausa o vacilación	Sí, anche i delegati di fabbrica... che, almeno quelli, dovrebbero dare il buon esempio... non buttarsi con gli estremisti!	20
Pausa o vacilación	Sí, anche i delegati di fabbrica... che, almeno quelli, dovrebbero dare il buon esempio... non buttarsi con gli estremisti!	20
Pausa o vacilación	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20
Pausa o vacilación	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi!» Hai capito?!	20
Pausa o vacilación	Invece di spaccargli in testa scatola per scatola... sacchetto per sacchetto.	21
Pausa o vacilación	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io...	21
Pausa o vacilación	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io...	21
Pausa o vacilación	No, peggio! Io me ne vado da questa casa... faccio fagotto e non mi vedi piú!	21
Pausa o vacilación	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Pausa o vacilación	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Pausa o vacilación	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Pausa o vacilación	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Pausa o vacilación	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Pausa o vacilación	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... cosí non t'ingrassi come un vitello!	22
Pausa o vacilación	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... cosí non t'ingrassi come un vitello!	22

Pausa o vacilación	E poi costa poco, è nutriente... ed è piena di proteine... è anche senza estrogeni... così non t'ingrassi come un vitello!	22
Pausa o vacilación	Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22
Pausa o vacilación	Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22
Pausa o vacilación	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Pausa o vacilación	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Pausa o vacilación	Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Pausa o vacilación	Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Pausa o vacilación	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca che ha causato il fallimento, e si son messi a mungerele distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, che casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai che è reato?	23
Pausa o vacilación	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca che ha causato il fallimento, e si son messi a mungerele distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, che casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai che è reato?	23
Pausa o vacilación	No di certo... mi fa schifo così fresco!	23
Pausa o vacilación	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!? Ah, sí, del PD!	23
Pausa o vacilación	Tu mi fai il favore, davanti a me, di evitare di dire PD con quel tono... PD! Quando nomini il mio partito, devi dire Partito Democratico, PD.	23
Pausa o vacilación	PD... PD... Partito del latte fresco!	23
Pausa o vacilación	PD... PD... Partito del latte fresco!	23
Pausa o vacilación	Dài... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina...	23
Pausa o vacilación	Dài... finché c'è ancora almeno l'acqua, ti faccio una bella minestrina...	23
Pausa o vacilación	No, è buono, sai... è ottimo contro il diabete!	24
Pausa o vacilación	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Pausa o vacilación	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Pausa o vacilación	Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...	24
Pausa o vacilación	Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...	24

Pausa o vacilación	Oehu, quante storie!... La Michela qui davanti dice che lo fa tutti i giorni per suo marito... e giura che è buonissimo...	24
Pausa o vacilación	Sí, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa cosí con la zampa. Poi il tram non arrivava... allora fa: «Chicchirichí» «Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!»	24
Pausa o vacilación	Tutto il segreto è nel brodo... vedi, ho preso anche le teste di coniglio surgelate.	24
Pausa o vacilación	Va bene, va bene... ho capito... Ti saluto!	24
Pausa o vacilación	Va bene, va bene... ho capito... Ti saluto!	24
Pausa o vacilación	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (<i>ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge</i>)	25
Pausa o vacilación	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (<i>ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge</i>)	25
Pausa o vacilación	Sí, fai la spiritosa... che io ho un fame... che mi mangerei anche... (<i>ha preso in mano una scatoletta e se la rigira fra le mani. Legge</i>)	25
Pausa o vacilación	«Una leccornia per i vostri amici cani e gatti! Omogeneizzato, gustoso...»	25
Pausa o vacilación	Per i cani e gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli!	25
Pausa o vacilación	Beh, l'odore non è male... sa come di marmellata sott'aceto con un fondo di rognone trifolato, corretto con olio di fegato di merluzzo.	25
Pausa o vacilación	Sí, vedo che è la polizia... ma cosa vogliono?	25
Pausa o vacilación	Rastrellamento?!...	25
Pausa o vacilación	Quale supermercato?...	25
Pausa o vacilación	Ah, anche qui?...	25
Pausa o vacilación	Ma quando è successo?...	25
Pausa o vacilación	Ma chi?...	25
Pausa o vacilación	Come tutti?...	25
Pausa o vacilación	Mille donne!...	25
Pausa o vacilación	Lei è d'un contrario a 'ste ruberie che piuttosto mi fa mangiare le teste di coniglio surgelate!...	25
Pausa o vacilación	Solo le teste... il resto si butta.	25
Pausa o vacilación	Sono buonissime... si spaccano a metà, due gocce di limone e... (<i>mima d'ingoiarle</i>) ostriche!	25
Pausa o vacilación	Sono buonissime... si spaccano a metà, due gocce di limone e... (<i>mima d'ingoiarle</i>) ostriche!	25
Pausa o vacilación	No, no, non insistere... mia moglie oggi non è neanche uscita di casa.	25
Pausa o vacilación	Ha dovuto sfasciare la pancia a una sua amica...	25
Pausa o vacilación	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Pausa o vacilación	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Pausa o vacilación	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta...	25

	tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	
Pausa o vacilación	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Pausa o vacilación	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola...	25
Pausa o vacilación	Ma lei ha dato retta al Papa e cosí la pillola non ha fatto effetto, tanto che si è gonfiata in una settimana...	25
Pausa o vacilación	Una roba!!...	25
Pausa o vacilación	Migliaia di donne e anche uomini, hanno acquistato sottoprezzo quintali di merce... e molti non hanno nemmeno pagato.	26
Pausa o vacilación	Esegua, esegua pure... ma l'avverto, questa è una provocazione, anzi peggio: è una presa per il sedere!	27
Pausa o vacilación	Guardi, guardi... annusi che porcheria!	27
Pausa o vacilación	Perché tutto costa un occhio della testa... testa di coniglio!	27
Pausa o vacilación	Senza complimenti... due gocce di limone e va giù come sterco di gatto omogeneizzato!	27
Pausa o vacilación	No, grazie... non vomito mai prima dei pasti.	27
Pausa o vacilación	Ma neanche per idea, eccolo qua: costa solo cinquanta centesimi al chilo... mangia questo... e poi cinguetta: pio, pio!	27
Pausa o vacilación	Ma neanche per idea, eccolo qua: costa solo cinquanta centesimi al chilo... mangia questo... e poi cinguetta: pio, pio!	27
Pausa o vacilación	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Pausa o vacilación	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Pausa o vacilación	E... non dovrei dirlo, ma capisco anche tutte 'ste donne del quartiere che oggi hanno imposto la svendita.	27
Pausa o vacilación	Eh, sí, andiamo... cosí non si può piú andara avanti.	27
Pausa o vacilación	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Pausa o vacilación	Ehi...! Un poliziotto, andiamo! Ma sa che questi sono discorsi da estremista?	28
Pausa o vacilación	E guai a chi si permette di parlare, di discutere... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!»	28
Pausa o vacilación	No! È stato il mio dietista! Sa, mi ho trovato un po' sovrappeso... Non c'era altro!	28
Pausa o vacilación	Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. Inter nos: io sono laureato, caro signore...	28
Pausa o vacilación	Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. Inter nos: io sono laureato, caro signore...	28
Pausa o vacilación	Appuntato... noi qui avremmo finito... che facciamo, andiamo avanti?	28
Pausa o vacilación	Appuntato... noi qui avremmo finito... che facciamo, andiamo avanti?	28
Pausa o vacilación	Ma sí! Non state a rompere le scatole... Andate avanti per l'altra scala... che dopo vi raggiungo.	28
Pausa o vacilación	Ma sí! Non state a rompere le scatole... Andate avanti per l'altra scala... che dopo vi raggiungo.	28
Pausa o vacilación	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Pausa o vacilación	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la	28

	scala... delle cose! A casa mia!	
Pausa o vacilación	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Pausa o vacilación	Ma che cosa... ma fate il piacere... che qui la moglie... e cos'è la scala... delle cose! A casa mia!	28
Pausa o vacilación	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Pausa o vacilación	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Pausa o vacilación	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Pausa o vacilación	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Pausa o vacilación	Sí, sono quelli imbesuiti dalla retorica, dal senso dell'onore e dal sacrificio! Che quando un loro collega viene accoppato come un cane da un paranoico criminale, a loro basta l'encomio del ministro... la medaglia alla vedova.	29
Pausa o vacilación	Che, oltretutto, mi fa fare la difesa della polizia... che se lo sanno in fabbrica, mi fanno dei pernacchi!	29
Pausa o vacilación	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Pausa o vacilación	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Pausa o vacilación	Ma per rimediare alle ingiustizie ci sono metodo di lotta democratici... c'è il Parlamento, ci sono i partiti... e si riformano le leggi...	29
Pausa o vacilación	Ma quale riforma? A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno... Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo. Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condannati per corruzione e furto...	29
Pausa o vacilación	Ma quale riforma? A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno... Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo. Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condannati per corruzione e furto...	29
Pausa o vacilación	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Pausa o vacilación	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Pausa o vacilación	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa	30

	credeva, di farmi piangere?	
Pausa o vacilación	«Ma non posso mica emigrare... sa, io sono laureato!»	30
Pausa o vacilación	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Pausa o vacilación	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Pausa o vacilación	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Pausa o vacilación	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Pausa o vacilación	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto piú a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Pausa o vacilación	Privilegiati! Se si va avanti di questo passo, può anche darsi che uno di questi giorni le capiti di venire a sapere che dei poliziotti si sono rifiutati di andre a fare i pestaggi per i padroni... anzi, che si sono magari buttati dall'altra parte!	31
Pausa o vacilación	Sentenza che non vedremo mai... tutto in prescrizione... liberi tutti!	31
Pausa o vacilación	Sentenza che non vedremo mai... tutto in prescrizione... liberi tutti!	31
Pausa o vacilación	E se cambia (<i>Fa per uscire</i>) Saluti e buon appetito!	31
Pausa o vacilación	Eh, allora mi offende! Dia, almeno un'occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Pausa o vacilación	Eh, allora mi offende! Dia, almeno un'occhiata tanto per gradire... che so, nell'armadio, sotto il letto...	31
Pausa o vacilación	Ah, ma io ho capito... quello lí è un provocatore.	31
Pausa o vacilación	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Pausa o vacilación	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Pausa o vacilación	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Pausa o vacilación	L'hai trovato il merlo che abbocca... il merlo che mangia il boccone con l'amo...	31
Pausa o vacilación	L'hai trovato il merlo che abbocca... il merlo che mangia il boccone con l'amo...	31
Pausa o vacilación	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Pausa o vacilación	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Pausa o vacilación	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Pausa o vacilación	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari...	32
Pausa o vacilación	Te la mettono loro, i poliziotti, la roba... per incastrarti!	32
Pausa o vacilación	Non è la prima volta... al figlio della Rosa, per esempio, gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track!, gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di volantini terroristici sotto il letto.	32
Pausa o vacilación	Beh, proprio sotto il letto no... si fa per dire...	32
Pausa o vacilación	Beh, proprio sotto il letto no... si fa per dire...	32

Pausa o vacilación	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32
Pausa o vacilación	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32
Pausa o vacilación	Hai ragione... Vuoi vedere che quel figlio di puttana intanto che parlava mi ha messo... fammi dare un'occhiata...	32
Pausa o vacilación	L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto...	32
Pausa o vacilación	L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto...	32
Pausa o vacilación	Eh, poverina, era tutta sola in casa... e a vedersi tutti quei poliziotti piombare dentro, le è preso uno spavento!	33
Pausa o vacilación	Eh, l'hai detto... E allora io le ho detto di venire qui a casa nostra.	33
Pausa o vacilación	Stai qui tranquilla Margherita... togliti il cappotto...	33
Pausa o vacilación	Stai qui tranquilla Margherita... togliti il cappotto...	33
Pausa o vacilación	Beh, mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature!	34
Pausa o vacilación	Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e così le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!	34
Pausa o vacilación	Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e così le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!	34
Pausa o vacilación	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Pausa o vacilación	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Pausa o vacilación	Buona scusa: «Non lo sapeva... non imaginava...» Sempre così voi: comodi! Ci date la busta paga e poi dite: «Pensaci tu, arrangiati!» Fate all'amore, perché avete bisogno del vostro sfogo sacrosanto... ci mettete incinta e poi: «Pensaci tu! Prendi la pillola». E chi se ne frega se poi una povera ragazza, cattolica fervente, si sogna tutte le notti il Papa che dice: «Fai peccato, devi procreare!»	34
Pausa o vacilación	Lei procrea... e adesso è incastrata!	34
Pausa o vacilación	A parte il Papa che va in giro di notte a fare l'attivista di Comunione e Liberazione nei sogni... Ma di quanti mesi è incinta Margherita?	34
Pausa o vacilación	E allora, non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu, peggio del Papa?	35
Pausa o vacilación	Avrebbero potuto... ma non l'hanno fatto!	35
Pausa o vacilación	Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... così tanto per dire qualche cosa...	35
Pausa o vacilación	Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... così tanto per dire qualche cosa...	35
Pausa o vacilación	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Pausa o vacilación	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35

Pausa o vacilación	Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al «primo» che capita!	35
Pausa o vacilación	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!	35
Pausa o vacilación	Ah, buona sera... ancora lei?	35
Pausa o vacilación	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Pausa o vacilación	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Pausa o vacilación	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Pausa o vacilación	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Pausa o vacilación	Stai calma... il bambino...!	36
Pausa o vacilación	Stai calma... il bambino...!	36
Pausa o vacilación	No, non devi dire cosí... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Pausa o vacilación	No, non devi dire cosí... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Pausa o vacilación	Sí: dicevo che voi mica siete figli del popolo come diceva Gramsci... voi siete servi del potere... sbirri del padrone!	37
Pausa o vacilación	Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	37
Pausa o vacilación	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Pausa o vacilación	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Pausa o vacilación	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Pausa o vacilación	Sta male, malissimo... povera ragazza... ha le doglie!	37
Pausa o vacilación	Sta male, malissimo... povera ragazza... ha le doglie!	37
Pausa o vacilación	Le è presa una crisi poco fa... per via che dei poliziotti volevano palparle la pancia, poveraccia!	38
Pausa o vacilación	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori	38

	dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	
Pausa o vacilación	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Pausa o vacilación	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Pausa o vacilación	Certo, per vedere se magari, invece del bambino, avesse lí qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: toccare per credere! Tanto è una povera impiegata e per di piú precaria e non vi succederà niente... è tutto permesso! Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, O Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! Che dovrebbero essere già tutti in galera...!, che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... e senza mani! Qui non c'è pericolo: è un'impiegata! Accomodatevi, una palpata ciascuno non fa male a nessuno!	38
Pausa o vacilación	No, per carità... non si disturbi.	39
Pausa o vacilación	Voglio mio marito, mio marito... Ahio! Ahiiuuao!	39
Pausa o vacilación	Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Pausa o vacilación	Sí, l'ho letto, ma che c'entra il vitro? Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalzare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno.	39
Pausa o vacilación	Eh sí, sotto la tenda cosí piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boyscout!	39
Pausa o vacilación	Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39
Pausa o vacilación	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Pausa o vacilación	Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40
Pausa o vacilación	Ma che trucco, te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due	40

	mamme!	
Pausa o vacilación	Ecco, sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Pausa o vacilación	Ecco, sente... lei non dà il consenso... e allora mica la possiamo portare via di qui.	40
Pausa o vacilación	Eh, ma brigadiere, questa è prepotenza bella e buona! Entrate in casa, ci perquisite dappertutto, ci mettete le manette... adesso ci volete caricare anche sull'autoambulanza! Non ci lasciateci crepare dove ci pare e piace!	40
Pausa o vacilación	E lei ci vada piano a sfottere! Le ho già detto... Dove va?	40
Pausa o vacilación	Sono nel mio ufficio... si faccia annunciare...	40
Pausa o vacilación	Sono nel mio ufficio... si faccia annunciare...	40
Pausa o vacilación	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Pausa o vacilación	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Pausa o vacilación	Sí, sí... Oh no, no... mi scivola...!	40
Pausa o vacilación	Cose da donne! Prego... Deficiente! Mi scivola!... Questo brigadiere ci fa impiccare!	41
Pausa o vacilación	Cose da donne! Prego... Deficiente! Mi scivola!... Questo brigadiere ci fa impiccare!	41
Pausa o vacilación	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Pausa o vacilación	E piantala di frignare! Appena siamo dentro all'autoambulanza, glielo diciamo subito ai lettighieri di come stanno le cose... È gente che lavora come noi quella... ci aiuta di sicuro.	41
Pausa o vacilación	E piantala di frignare! Appena siamo dentro all'autoambulanza, glielo diciamo subito ai lettighieri di come stanno le cose... È gente che lavora come noi quella... ci aiuta di sicuro.	41
Pausa o vacilación	No, non schiacciare... Accidenti, mi si è spaccato un sacchetto con le olive in salamoia! Ah!!!	41
Pausa o vacilación	Ohe! Ma tu guarda l'acqua... Presto, sennò partorisce qui!	42
Pausa o vacilación	Ecco, sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini!	42
Pausa o vacilación	Ecco, sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini!	42
Pausa o vacilación	E se poi il figlio se lo trova trapiantato nella pancia di un'altra donna, gli prende un contraccolpo... e ci rimane secco!	42
Pausa o vacilación	Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano... prenderla alla larga.	42
Pausa o vacilación	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Pausa o vacilación	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Pausa o vacilación	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Pausa o vacilación	Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba?	42
Pausa o vacilación	Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame!	42
Pausa o vacilación	L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla...	42
Pausa o vacilación	Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Pausa o vacilación	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve	42

	quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini!	
Pausa o vacilación	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini!	42
Pausa o vacilación	Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini!	42
Pausa o vacilación	Beh, sai... sono cose da donne.	43
Pausa o vacilación	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate». Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Pausa o vacilación	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate». Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Pausa o vacilación	Sto dicendo che hanno ragione loro: siamo proprio dei menefreghisti! Siamo anche noi degli sfruttatori a nostra volta... con la stessa mentalità dei padroni!	44
Pausa o vacilación	Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari!	44
Pausa o vacilación	Sicuro, ce lo deve pagare la ditta il viaggio! E ci deve pagare anche il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Pausa o vacilación	Ma dico, parli seriamente? Da chi ti sei fatto montare la testa? Dai Cobas scommetto... che poi sono tutti degli infiltrati, oltre a essere dei provocatori! Pagati sono!	45
Pausa o vacilación	Che c'entra... mi fai l'esempio proprio sballato...	45
Pausa o vacilación	Che c'entra... mi fai l'esempio proprio sballato...	45
Pausa o vacilación	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Pausa o vacilación	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi...	45

	dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	
Pausa o vacilación	Sí, con quel poliziotto no-global provocatore che dice che bisogna far man bassa nei supermercati... ecco, quello lí fa proprio gli stessi discorsi da esaltato incosciente che fai tu!	46
Pausa o vacilación	Ma chi lo conoscesce. Uhm! Buona 'sta specie di patè... cos'è?	46
Pausa o vacilación	Beh, non lo so... Ma sei sicuro che è buona?	46
Pausa o vacilación	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto, assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Pausa o vacilación	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto, assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Pausa o vacilación	È una mia specialità: minestra di miglio per canarini... con brodo di teste di coniglio surgelate!	46
Pausa o vacilación	Sí, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno assaggiata non volevano piú tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo piú! È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!»	46
Pausa o vacilación	Beh, li capisco... Però il miglio è un po' crudo...	46
Pausa o vacilación	Beh, li capisco... Però il miglio è un po' crudo...	46
Pausa o vacilación	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Pausa o vacilación	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Pausa o vacilación	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiatu tu le olive che c'erano lí?	46
Pausa o vacilación	Cosa... le olive di mia moglie... il figlio neonato?	47
Pausa o vacilación	Cosa... le olive di mia moglie... il figlio neonato?	47
Pausa o vacilación	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Pausa o vacilación	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Pausa o vacilación	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Pausa o vacilación	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Pausa o vacilación	Ah, perché invece li fai belli tu i discorsi: il padrone che ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo in treno perché viaggiamo per lui e ci dovrebbe anche pagare le ore che perdiamo	47

	<p>in treno perché mica andiamo in villeggiatura. Allora, di 'sto passo, ci dovrebbe pagare anche le ore che dormiamo, perché ci riposiamo per lui, per essere piú freschi il giorno dopo sul lavoro; e dovrebbero pagarci pure il biglietto per la partita perché ci serve a scaricarci di tutta la nevrastenia che ci viene dalla catena. E dovrebbe pagare un tanto anche a nostra moglie quando con lei facciamo l'amore... perché con l'amore ci rigeneriamo per lui, e poi gli rendiamo di piú!</p>	
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Beh, adesso non esageriamo. Non è poi 'sta gran vita di merda... Si sta meglio di prima: una casa, per quanto schifosa, ce l'abbiamo quasi tutti... ogni tanto ci sfrattano, le banche ti fanno il fido e poi a strozzo ti fregano la casa... ma che ci vuoi fare, in compenso ci vendono a rate una macchina... tu ce l'hai, io non ce l'ho... il frigorifero e il televisore ce li abbiamo tutti!... D'accordo che c'è chi, come te, è un avventizio...</p>	47
Pausa o vacilación	<p>Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un</p>	48

	botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	
Pausa o vacilación	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Pausa o vacilación	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Pausa o vacilación	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Pausa o vacilación	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Pausa o vacilación	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Pausa o vacilación	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Pausa o vacilación	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Pausa o vacilación	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	48
Pausa o vacilación	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un	48

	massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	
Pausa o vacilación	Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole...	49
Pausa o vacilación	Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole...	49
Pausa o vacilación	Sí, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	49
Pausa o vacilación	Sí, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49

Pausa o vacilación	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pausa o vacilación	Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale! Nella testa! Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha.	49
Pausa o vacilación	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Pausa o vacilación	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Pausa o vacilación	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Pausa o vacilación	Beh, se non ci credi... Mía moglie, se proprio vuoi saperlo, è andata ad accompagnarla con l'autoambulanza all'ospedale... che quasi stava per partorire qui!	50
Pausa o vacilación	Beh, se non ci credi... Mía moglie, se proprio vuoi saperlo, è andata ad accompagnarla con l'autoambulanza all'ospedale... che quasi stava per partorire qui!	50
Pausa o vacilación	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Pausa o vacilación	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Pausa o vacilación	Beh, proprio acque... «salamoia»... con qualche oliva... che sono poi quelle che hai mangiato tu!	50
Pausa o vacilación	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Pausa o vacilación	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma così... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Pausa o vacilación	Senti, piantala di fare il fesso! 'Sta mania di fare sempre lo spiritoso e di sfottere anche sulle cose serie... Dimmi in che ospedale l'hanno portata o ti dò un pugno!	50
Pausa o vacilación	Ehi calma! T'ho già detto che non lo so... No, ecco, forse sono andate al coso, lí, come si chiama... al Centro ginecologico.	50
Pausa o vacilación	Ehi calma! T'ho già detto che non lo so... No, ecco, forse sono andate al coso, lí, come si chiama... al Centro ginecologico.	50
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la	51

	seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51

	con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	
Pausa o vacilación	Sí, proprio... ma dove vivi tu? Come si vede che sei digiuno del parto prematuro! Perché, non lo sai che al Ginecologico, quando arriva tua moglie... fanno così: c'è una macchina, un'autoclave... con la tenda tutta ossigenata... prendono la donna che ha il prematuro di quattro mesi e mezzo, anche cinque... poi prendono una donna... loro ce l'hanno sempre una donna in piú!, che è la seconda madre... le fanno il cesareo... poi lo fanno anche all'altra donna... le mettono nel ventre il bambino, ricuciono placenta e tutto... e dopo quattro mesi: un pesce!	51
Pausa o vacilación	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Pausa o vacilación	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Pausa o vacilación	Piantala, non me ne frega niente della tua macchina, del trapianto e del cesareo... voglio sapere dov'è 'sto Centro ginecologico del porco giuda... Prendi la guida telefonica che guardiamo dov'è questo Centro ginecologico...	51
Pausa o vacilación	Ma... la guida?	51
Pausa o vacilación	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Pausa o vacilación	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Pausa o vacilación	Adesso che mi viene in mente... il Ginecologico è a Niguarda!	51
Pausa o vacilación	Eh, sí... sarà come minimo a quindici chilometri da qui.	51
Pausa o vacilación	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Pausa o vacilación	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Pausa o vacilación	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Pausa o vacilación	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53

Pausa o vacilación	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Pausa o vacilación	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Pausa o vacilación	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Pausa o vacilación	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Pausa o vacilación	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Pausa o vacilación	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Pausa o vacilación	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve! E la mangia! Ma santo cielo! E poi si la menta di come cucino io! Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io: gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Pausa o vacilación	Senti, se stai a fare la minestra solo per me lascia correre, io non ho fame... mi si è chiuso lo stomaco in una maniera!	54
Pausa o vacilación	Mi tiro fuori la roba... Cosa pretendi, che me la tenga addosso vita natural durante?	54
Pausa o vacilación	E mi fa il piacere... anche quella sotto il letto ti porti via. Non voglio andare in prigione per le tue storie.	54
Pausa o vacilación	La portiamo qua, dietro alla ferroveria... c'è un gabbiotto di mio suocero, con dieci metri di terreno... giusto per tirarci su un po' di insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	54
Pausa o vacilación	La portiamo qua, dietro alla ferroveria... c'è un gabbiotto di mio suocero, con dieci metri di terreno... giusto per tirarci su un po' di insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	54
Pausa o vacilación	No, senti, basta, io non ce la faccio piú... e ne ho anche piene le scatole delle tue pensate da matta. Scusami, ma io pianto qua	54

	tutto: non voglio neanche un sacchetto di pasta, guarda.	
Pausa o vacilación	E va bene, come vuoi... Sai cosa sei? Sei una scema!	55
Pausa o vacilación	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Pausa o vacilación	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Pausa o vacilación	Sí, è successo già tante volte che una crede di essere incinta... le cresce la pancia e poi, quando va a partorire, le viene fuori soltanto aria. Solo aria! Fanno una figura!	55
Pausa o vacilación	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Pausa o vacilación	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Pausa o vacilación	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino!»... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Pausa o vacilación	Ah sí, l'ho detto! C'è persino qualche vergine religiosa che per questa ossessione rimane incinta d'aria! Poi, partoriscono e... Miracolo! C'è l'anima con intorno il bambino!	55
Pausa o vacilación	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Pausa o vacilación	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Pausa o vacilación	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Pausa o vacilación	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55

Pausa o vacilación	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Pausa o vacilación	Perché mica sono scema come te, che ti faresti beccare subito. Guarda giù, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella? È una camionetta della polizia. E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora? Stano lí apposta ad aspettare i merli come te che se ne vanno in giro con le sporte a nascondere la roba di mattino presto... e track, li pescano al volo! Ah, stai attenta, che se si spegne il gas, qui c'è il saldatore autogeno del Giovanni... ma dov'è? Me lo sposta sempre! Ah, eccolo... Vedi, si fa cosí... si accende...	55
Pausa o vacilación	Eh no, perché mica è ferro... è una roba speciale che si chiama antimonio, va su fino a duemila gradi ma non diventa mai rosso... e serve appunto per accendere il gas!	56
Pausa o vacilación	Eh no, perché mica è ferro... è una roba speciale che si chiama antimonio, va su fino a duemila gradi ma non diventa mai rosso... e serve appunto per accendere il gas!	56
Pausa o vacilación	Guarda, là c'è la Maria del terzo piano, anche lei s'è messa incinta... eccola lí che attraversa.	56
Pausa o vacilación	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Pausa o vacilación	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Pausa o vacilación	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Pausa o vacilación	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Pausa o vacilación	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Pausa o vacilación	Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Pausa o vacilación	C'ha già la morosa e tra poco la mette pure incinta... Davvero?!	56
Pausa o vacilación	So benissimo che ha vent'anni... che è lungo come la fame, ma per me è sempre il mio bambino. Pronta?	56
Pausa o vacilación	Porca di una miseria! Vorrei dare calci al mondo intiero, ma ho i piedi che scoppiano. Ci ho proprio le scarpe piene di piedi... Tu e la tua bella idea di fare il giro degli ospedali. Se per telefono ti	57

	dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	
Pausa o vacilación	Beh, a ogni modo, adesso basta! Mò, vado alla stazione, prendo il treno e vado a lavorare... che già mi scaleranno un'ora. Guarda! Là! Cos'è successo? Porco cane, che disastro!	57
Pausa o vacilación	È un camion, anzi due... di quelli a otto passi! Si sono ribaltati!	57
Pausa o vacilación	Per forza, con quest'acqua, una frenata sul bagnato... e patapplunfete!	57
Pausa o vacilación	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Pausa o vacilación	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Pausa o vacilación	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Pausa o vacilación	Salve appuntato... ci si incontra sempre in belle occasioni, eh?	57
Pausa o vacilación	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pausa o vacilación	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pausa o vacilación	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pausa o vacilación	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pausa o vacilación	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare? Ehi, laggiú, voi sulla scarpata! Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pausa o vacilación	Certo, è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58
Pausa o vacilación	Certo, è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58

Pausa o vacilación	Giusto! Porco cane!... Mica saranno rimasti dentro, schiacciati nelle cabine?	58
Pausa o vacilación	No, non c'era nessun pericolo! Guardi qua... Sono sacchi piani di zucchero raffinato, farina di grano duro e riso fino e integrale, quelli! Tutta merce proveniente dalla Cine, attraverso i Paesi dell'Est e la Jugoslavia.	58
Pausa o vacilación	Beh, un dio che stanga i furbi c'è sempre...un dio cinese!	58
Pausa o vacilación	E pensare che soltanto trent'anni fa dire "cinesi" significava "veri compagni"... un faro di luce con Mao Tse Tung!	58
Pausa o vacilación	D'accordo, ma noi qui stiamo facendo un favore... che sennò si ruban tutto.	60
Pausa o vacilación	Non abbiamo bisogno di nessun favore... via, sloggiare!	60
Pausa o vacilación	Beh, allora continuate... No, anzi, state fermi... Aspettate che vada a controllare. Ehi, appuntato!	60
Pausa o vacilación	Beh, allora continuate... No, anzi, state fermi... Aspettate che vada a controllare. Ehi, appuntato!	60
Pausa o vacilación	L'ho saputo ieri in treno: ci sbattono tutti seimila che siamo, a ventisei ore... e poi, fra un paio di mesi chiudono!	61
Pausa o vacilación	Aiutami, tira su la roba, dà, andiamo... caricatene piú che puoi... muoviti!	61
Pausa o vacilación	Aiutami, tira su la roba, dà, andiamo... caricatene piú che puoi... muoviti!	61
Pausa o vacilación	Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62
Pausa o vacilación	Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62
Pausa o vacilación	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Pausa o vacilación	Sti bastardi! E facevano finta di lavorare... «Salviamo la merce... facciamo un favore!» E poi dicono tanto della malavita meridionale!	62
Pausa o vacilación	Dài, forza, ancora cento metri e ci siamo. Fermo, c'è una camionetta della polizia... davanti a casa mia...	62
Pausa o vacilación	Dài, forza, ancora cento metri e ci siamo. Fermo, c'è una camionetta della polizia... davanti a casa mia...	62
Pausa o vacilación	No, guardale meglio... sono tutte e due incinte.	62
Pausa o vacilación	Porco cane, siamo incastrati. Guarda dall'altra parte... laggiú!	62
Pausa o vacilación	Per forza, quello sa dove abiti... e vedrai, viene diritto a cercarti in casa tua!	62
Pausa o vacilación	Scappa, scappa... tanto lo so dove abiti! Conosco le strade!... E so leggere, io!	63
Pausa o vacilación	Scappa, scappa... tanto lo so dove abiti! Conosco le strade!... E so leggere, io!	63
Pausa o vacilación	Voglio morire... voglio morire...	63
Pausa o vacilación	Voglio morire... voglio morire...	63
Pausa o vacilación	Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! Oddio, che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Pausa o vacilación	Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! Oddio, che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il	63

	gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63

	Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	
Pausa o vacilación	E parla... e parla! Non si poteva fare a meno di rimpinzarci a 'sto modo! Con la polizia lí sotto, non potevamo uscire col pancione, rientrare senza pancione... riuscire col pancione... ritornare... Per quanto addormentati, alla fine mangiano la foglia anche loro! Mi spiace giusto per mio suocero che non troverà piú neanche una foglia di inslata! La minestra! Mi sono dimenticata la minestra sul fuoco... sarà bruciato tutto! Dio mio, con la fame che mi ritrovo... Meno male, non ha neanche bollito... Perché non ha bolito? È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pausa o vacilación	Abbia pazienza un momento... che sono spogliata. Ancora lei?! Che scherzi sono questi?	64
Pausa o vacilación	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Pausa o vacilación	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei, signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Pausa o vacilación	No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Pausa o vacilación	E non facciamo le furbe, che tanto non attacca piú! Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia, poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via! È tutto il giorno che vedo passare donne incinte! Ma possibile che tutte le femmine di 'sto quartiere siano rimaste in stato interessante allo stesso tempo? Che è? La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera! Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Pausa o vacilación	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Pausa o vacilación	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Pausa o vacilación	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Pausa o vacilación	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Pausa o vacilación	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Pausa o vacilación	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne	65

	faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	
Pausa o vacilación	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Pausa o vacilación	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Pausa o vacilación	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Pausa o vacilación	Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza!	65
Pausa o vacilación	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Pausa o vacilación	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Pausa o vacilación	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Pausa o vacilación	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Pausa o vacilación	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66

Pausa o vacilación	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi, che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66
Pausa o vacilación	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Pausa o vacilación	... indivia, ricciolina... anche un cavolo!	67
Pausa o vacilación	Ma non vede che si sta abbassando... Sta venendo buio!...	68
Pausa o vacilación	Ma non vede che si sta abbassando... Sta venendo buio!...	68
Pausa o vacilación	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Pausa o vacilación	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Pausa o vacilación	Piantala! Aprite la finestra... voglio vedere di fuori!	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Pausa o vacilación	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68

	Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	
Pausa o vacilación	No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione, ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero!	69
Pausa o vacilación	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Pausa o vacilación	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Pausa o vacilación	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Pausa o vacilación	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Pausa o vacilación	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Pausa o vacilación	Non vedo nessuna fiamma... mi faccia toccare...	69
Pausa o vacilación	Non vedo nessuna fiamma... mi faccia toccare...	69
Pausa o vacilación	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69
Pausa o vacilación	Eh, sí... c'è puzza di bruciato! Pare una barbecue!	69
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga cosí... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69

	po' cieco...	
Pausa o vacilación	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Pausa o vacilación	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Pausa o vacilación	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Pausa o vacilación	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Pausa o vacilación	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69
Pausa o vacilación	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69
Pausa o vacilación	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Pausa o vacilación	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Pausa o vacilación	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Pausa o vacilación	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Pausa o vacilación	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Pausa o vacilación	Sempre ottimista, eh! Ma che morto...! Prendi la pila... lí nella credenza. No, non è morto... gli è preso un malore... Sta benissimo... respira...	70
Pausa o vacilación	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Pausa o vacilación	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Pausa o vacilación	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Pausa o vacilación	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Pausa o vacilación	Eh sí, forse ho esagerato un po'... Cosa facciamo adesso?!	70
Pausa o vacilación	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Pausa o vacilación	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Pausa o vacilación	Ah, eccole! Ma ne ho un altro paio in tasca, due mazzi di chiavi! Ma queste sono quelle di mio marito! Allora è stato qui... è venuto a cercarmi... e se le è dimenticate! Antonia, capisci?	70
Pausa o vacilación	Ah, eccole! Ma ne ho un altro paio in tasca, due mazzi di chiavi! Ma queste sono quelle di mio marito! Allora è stato qui... è venuto a cercarmi... e se le è dimenticate! Antonia, capisci?	70
Pausa o vacilación	Cosa me ne frega a me! Son qui con un brigadiere morto... mi parla di chiavi!...	70
Pausa o vacilación	Cosa me ne frega a me! Son qui con un brigadiere morto... mi parla di chiavi!...	70

Pausa o vacilación	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Pausa o vacilación	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Pausa o vacilación	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Pausa o vacilación	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Pausa o vacilación	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Pausa o vacilación	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Pausa o vacilación	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Pausa o vacilación	Sono disperata. È la prima volta che ammazzo qualcuno! Sono così a disagio... Brigadiere... non faccia così... facciamo la pace... È stato solo un colpo di porta... brigadiere... si svegli... È morto defunto!	71
Pausa o vacilación	No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71
Pausa o vacilación	Ma cosa gli fa quella roba? Non si usa piú... Bisogna fargli la respirazione bocca a bocca, come per gli annegati.	71
Pausa o vacilación	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Pausa o vacilación	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Pausa o vacilación	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Pausa o vacilación	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno...	71

	Stiamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Ce l'ho! Ho questa dell'autogeno, che è proprio d'ossigeno. Una è di idrogeno, e l'altra è di ossigeno... Vieni qua, aiutami... chiudo la manopola dell'idrogeno... così... e apro quella dell'ossigeno... Siamo calme... è come un'operazione... vedrai... come gli entra l'ossigeno, si rimette! Sarà anche contento! Come fare un mese in alta montagna!	71
Pausa o vacilación	Oh, altro che... l'ho visto fare anche in tv, dal dottor House.	71
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene...	72

	ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Pausa o vacilación	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Pausa o vacilación	A me pare che si stia soltanto sollevando... anche la pancia, guarda... fermati! Lo stai gonfiando tutto!	72
Pausa o vacilación	A me pare che si stia soltanto sollevando... anche la pancia, guarda... fermati! Lo stai gonfiando tutto!	72
Pausa o vacilación	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Pausa o vacilación	Maledizione! Ho scambiato le bombole! Gli ho dato l'idrogeno invece dell'ossigeno!... Oddio che pancione...! Ho messo incinto un carabiniere!	72
Pausa o vacilación	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu, porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Pausa o vacilación	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Pausa o vacilación	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Pausa o vacilación	Piantala con 'sto ladro! Orco cane! Adesso che mi viene in mente, non le ho perse le chiavi... le ho lasciate a casa tua... eh già... sul tavolo.	73
Pausa o vacilación	Sí, bravo fesso... Col brigadiere che è là che ci aspetta sul ballatoio di casa mia come un falco: trach! Ti arresta!	73
Pausa o vacilación	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Pausa o vacilación	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Pausa o vacilación	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Pausa o vacilación	Sí, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io, quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Pausa o vacilación	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Pausa o vacilación	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se	73

	rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	
Pausa o vacilación	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Pausa o vacilación	Accidenti, come gli assomiglia!... Assomiglia sputato anche all'appuntato di Pubblica Sicurezza senza baffi... Ah, ah, scusi se rido, non è per lei, ma mi sembra di essere in una commedia che ho visto quando ero ragazzo... sa, una di quelle compagnie un po' sbraghellate... dove, siccome avevano scarsità di interpreti, a uno stesso attore gli facevano fare tutte le parti dei poliziotti che c'erano nella commedia.	73
Pausa o vacilación	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Pausa o vacilación	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Pausa o vacilación	Oh, per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio.	74
Pausa o vacilación	Sí, sta sopra, al terzo piano. Ma so di sicuro que non è in casa. È all'ospedale! È sempre ammalato, poveraccio... una brutta vita!	74
Pausa o vacilación	Ma purtroppo all'ospedale la sua salma non c'è piú, qualcuno della famiglia se l'è portata via. Speravo di trovarla qui in casa... ma se non c'è nessuno, non mi resta che lasciar qui la cassa da morto.	74
Pausa o vacilación	Senta, la lasci a me... Se si fida... Io abito dall'altra parte della strada.	74
Pausa o vacilación	Senta, la lasci a me... Se si fida... Io abito dall'altra parte della strada.	74
Pausa o vacilación	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Pausa o vacilación	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Pausa o vacilación	Sí, sí, è una cassa regolarmente... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Pausa o vacilación	Ma sono gli ultimi viaggi... e poi cosa ci possiamo fare: se è morto è morto. Se è vivo vedrai che appena riprende i sensi va di corsa in pellegrinaggio a piedi fino al santuario di Santa Eulalia e si butta in ginocchio e fa il ringraziamento per grazia ricevuta, vista acquistata, salute ottima, seppure incinto!	75
Pausa o vacilación	Piú di quello che ci è già capitato in queste ventiquattro ore non ci potrà capitare. Vieni qua piuttosto, e aiutami a tirarlo su... che lo mettiamo via.	76
Pausa o vacilación	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... cosí... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Pausa o vacilación	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la	76

	giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	
Pausa o vacilación	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabinieri, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Pausa o vacilación	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabinieri, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Pausa o vacilación	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabinieri, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Pausa o vacilación	Sta venendo chiaro... Sta venendo giú un'acqua da diluvio.	76
Pausa o vacilación	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Pausa o vacilación	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Pausa o vacilación	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Pausa o vacilación	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Pausa o vacilación	Ci mancava anche l'acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	76
Pausa o vacilación	Chi è... Luigi, sei tu? Ma cosa fai così conciato?	76
Pausa o vacilación	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?	77
Pausa o vacilación	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?	77
Pausa o vacilación	No, no... stai tranquillo, è andato tutto bene!	77
Pausa o vacilación	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77
Pausa o vacilación	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77
Pausa o vacilación	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77
Pausa o vacilación	Ehi, questa cassa è pesante, che facciamo... si entra o no?	77
Pausa o vacilación	Sí, sí, entrate pure... il brigadiere non c'è, non c'è nessuno. Dài, Giovanni, vieni fuori dalla cassa... che per farla entrare in casa bisogna metterla di traverso.	77
Pausa o vacilación	Sí, sí, entrate pure... il brigadiere non c'è, non c'è nessuno. Dài, Giovanni, vieni fuori dalla cassa... che per farla entrare in casa	77

	bisogna metterla di traverso.	
Pausa o vacilación	Peccato, stavo cosí bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, cosí che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Pausa o vacilación	Peccato, stavo cosí bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato con la bombola dell'idrogeno, cosí che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone. Ma ti dico io i sogni!	77
Pausa o vacilación	Antonia, Antonia, vieni fuori... sbrigati.	77
Pausa o vacilación	Che c'è?... Per la miseria, non si può neanche fare un po' di pipí in pace?	77
Pausa o vacilación	Sí, sí, è andato tutto bene... stanno benissimo.	77
Pausa o vacilación	Meno male... Grazie, grazie di tutto.	77
Pausa o vacilación	Arrivederci. Oh, il vostro cappello... Grazie anche di quello.	78
Pausa o vacilación	E adesso come la trucchiamo 'sta cassa?... Non ho neanche un centrino da metterci sopra!	78
Pausa o vacilación	Eh, vengo, mi sto rivestendo... mi casca tutto qua!	78
Pausa o vacilación	Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto.	78
Pausa o vacilación	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Pausa o vacilación	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Pausa o vacilación	Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Pausa o vacilación	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Pausa o vacilación	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Pausa o vacilación	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Pausa o vacilación	Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa...	78
Pausa o vacilación	Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell'effetto yoga che dicevi?	78
Pausa o vacilación	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Pausa o vacilación	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78

Pausa o vacilación	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Pausa o vacilación	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Pausa o vacilación	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Pausa o vacilación	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giù... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Pausa o vacilación	No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati piú preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...	79
Pausa o vacilación	No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati piú preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...	79
Pausa o vacilación	No, no quella ce l'hanno ancora. E c'hanno pure la bomba atomica! Dài che ci siamo... spingi.	79
Pausa o vacilación	No, no, un'altra... m'è sembrato di vedere il brigadiere dentro l'armadio.	79
Pausa o vacilación	Il brigadiere? Meno male che era proprio una suggestione... Guai a te se ti vedo un'altra volta a testa in giù, eh! Porco cane, non si chiude.	79
Pausa o vacilación	Senti Antonia, io sono stufa... t'aspetto di là e peggio per te!	79
Pausa o vacilación	Oh grazie, che gentile... Oh Giovanni... salve.	79
Pausa o vacilación	Oh grazie, che gentile... Oh Giovanni... salve.	79
Pausa o vacilación	Ehilà, m'ha detto tuo marito che è andato tutto bene... Allora è nato o no 'sto bambino?	79
Pausa o vacilación	Eh sí, cioè non so... Antonia me l'han fatto?	80
Pausa o vacilación	Perché lo domandi a lei... tu non lo sai?	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80

Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80

Pausa o vacilación	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando. Roba che noi, per non farvi stare in pensiero... ci siamo tirate su come due cretine dal letto... che quelli dell'ospedale non volevano. E poi cosa avrei dovuto fare, sencondo te... Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Pausa o vacilación	Sí, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi senz'altro.	80
Pausa o vacilación	Sí, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi senz'altro.	80
Pausa o vacilación	Sí, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi senz'altro.	80
Pausa o vacilación	Diglielo anche tu... andiamo...	80
Pausa o vacilación	Diglielo anche tu... andiamo...	80
Pausa o vacilación	Beh, adesso basta... che mi fate piangere.	81
Pausa o vacilación	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Pausa o vacilación	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Pausa o vacilación	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Pausa o vacilación	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Pausa o vacilación	Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Pausa o vacilación	Ma figurati... poi, guarda, sto benissimo... non me ne sono neanche accorta!	81
Pausa o vacilación	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Pausa o vacilación	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Pausa o vacilación	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Pausa o vacilación	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Pausa o vacilación	Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!...	81
Pausa o vacilación	Eh, già... adesso siamo parenti stretti!	81
Pausa o vacilación	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Pausa o vacilación	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Pausa o vacilación	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Pausa o vacilación	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Pausa o vacilación	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti	81

	metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	
Pausa o vacilación	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Pausa o vacilación	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Pausa o vacilación	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Pausa o vacilación	Giovanni... cos'è?	81
Pausa o vacilación	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Pausa o vacilación	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Pausa o vacilación	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Pausa o vacilación	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Pausa o vacilación	Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Pausa o vacilación	Ti facevi dare un gettone... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Pausa o vacilación	Ti facevi dare un gettone... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Pausa o vacilación	Ti facevi dare un gettone... lo chiedevi a un'infermiera... chiamavi il bar di sotto...	81
Pausa o vacilación	... pronto... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Pausa o vacilación	... pronto... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Pausa o vacilación	... pronto... senta, dica a mio marito che è andato tutto bene...	82
Pausa o vacilación	... il bambino è salvo e anche tutte e due le madri...	82
Pausa o vacilación	... il bambino è salvo e anche tutte e due le madri...	82
Pausa o vacilación	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Pausa o vacilación	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Pausa o vacilación	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Pausa o vacilación	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Pausa o vacilación	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82
Pausa o vacilación	Non cercare di cambiare discorso! Ma come, invece di telefonarmi... per il bambino... continui a parlarci di questo pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	82

	pezzo di legno schifoso... che lo brucerei! Quando mai l'ho comprato... che... è...	
Pausa o vacilación	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82
Pausa o vacilación	Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82
Pausa o vacilación	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pausa o vacilación	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pausa o vacilación	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pausa o vacilación	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pausa o vacilación	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82

	un'altra cosa.	
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Troncchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pausa o vacilación	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Troncchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82

Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Pausa o vacilación	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Pausa o vacilación	Giovanni, avevi già notato che tuo padre... assomiglia al brigadiere e al poliziotto?	83
Pausa o vacilación	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83
Pausa o vacilación	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83
Pausa o vacilación	Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito... Come sta la mia Antonia...	83
Pausa o vacilación	No papà, lei non è Antonia... Antonia... è lei.	83
Pausa o vacilación	No papà, lei non è Antonia... Antonia... è lei.	83
Pausa o vacilación	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovrete far aspettare la mamma...	83
Pausa o vacilación	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovrete far aspettare la mamma...	83
Pausa o vacilación	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovrete far aspettare la mamma...	83
Pausa o vacilación	Ah sí... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovrete far aspettare la mamma...	83
Pausa o vacilación	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Pausa o vacilación	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83

Pausa o vacilación	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri, dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Pausa o vacilación	Antonia...? Antonia...!	84
Pausa o vacilación	Antonia...? Antonia...!	84
Pausa o vacilación	No, non è vero... è una bugiarda... lei non c'entra! Mi ha soltanto aiutata.	84
Pausa o vacilación	No, non è vero... è una bugiarda... lei non c'entra! Mi ha soltanto aiutata.	84
Pausa o vacilación	Ma roba dell'altro mondo... io divento matto!	84
Pausa o vacilación	Calmati, Giovanni... sul fatto della roba rubata è meglio che stiamo zitti.	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Certo, hai ragione... è una vergogna, un disonore! Sí, sono una disgraziata che, oltretutto, gioca anche con i tuoi sentimenti piú delicati di padre... perché... devi saperlo... neanche il figlio è vero... è una balla anche questa... ecco qua... nella pancia ci nascondevo pasta, e riso, e zucchero...	84
Pausa o vacilación	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Pausa o vacilación	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Pausa o vacilación	Ma come?... Allora il bambino, il trapianto... il cesareo... Margherita?!	84
Pausa o vacilación	Eh no, eh... questo è troppo! Mi hai fatto credere addirittura di	85

	essere incinta da trapianto!	
Pausa o vacilación	Ma no, è solo un promemoria... dice che vi caceranno di casa.	85
Pausa o vacilación	Ma figurati, ti sbagli, fai vedere. Antonia... ha sempre pagato ogni mese, vero Antonia?	85
Pausa o vacilación	Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi più nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà...	85
Pausa o vacilación	Ad ogni modo faranno sgomberare tutto il caseggiato, perché qui da mesi non paga quasi più nessuno... e anche gli affittuari pagano tutti solo la metà...	85
Pausa o vacilación	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Pausa o vacilación	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Pausa o vacilación	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba da signori raffinati!	85
Pausa o vacilación	È vero... guarda che roba... pare di essere in guerra. E guarda quanti camion.	85
Pausa o vacilación	È vero... guarda che roba... pare di essere in guerra. E guarda quanti camion.	85
Pausa o vacilación	Avanti... muoversi... portare fuori la roba... sgomberare!	86
Pausa o vacilación	Avanti... muoversi... portare fuori la roba... sgomberare!	86
Pausa o vacilación	Avanti... muoversi... portare fuori la roba... sgomberare!	86
Pausa o vacilación	Ehi, ma questa lettera di ingiunzione è proprio per noi... Antonia, perdio! Cos'è 'sta storia?! Parla!	86
Pausa o vacilación	E va bene: sí è vero, non pago il mutuo da tre mesi, e non pago neanche la luce e il gas... tant'è vero che ce li hanno bloccati.	86
Pausa o vacilación	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Pausa o vacilación	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Pausa o vacilación	Ma roba dell'altro mondo... ma perdio, ma perché non me l'hai detto che ti mancavano i soldi?	86
Pausa o vacilación	Perché, tu cosa avresti fatto... saresti andato alla Banca di Geronzi a farti fare un altro mutuo di vent'anni per pagare il mutuo di tre mesi?	86
Pausa o vacilación	No!... Avrei fatto una rapina piuttosto!!!	86
Pausa o vacilación	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo più niente! Siamo dei barboni!	86
Pausa o vacilación	Sí che lo so... lo so!!!	87
Pausa o vacilación	Beh, visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi	87

	raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscente! Fatiscente! Che bella parola! Fatiscente! Che poi vuol dire vita da fate!	
Pausa o vacilación	Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Pausa o vacilación	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Pausa o vacilación	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Pausa o vacilación	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di più a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Pausa o vacilación	Eh sí, ma per il resto? Le pensioni, il conflitto d'interessi, la legge elettorale, la nuova legge sulla Rai... tutto rimandato!	88
Pausa o vacilación	Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!	88

<p>Pausa o vacilación</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	<p>88</p>
<p>Pausa o vacilación</p>	<p>Ma poi ecco che si arriva lla scena madre. Il Guardasigilli, il mastellone che viene indagato, la moglie arrestata, e lui fa un gesto... davvero stupendo, guarda... «Fermi tutti: dò le dimissioni da ministro della Giustizia!» OEUH! Bravo! Tutto il governo solidarizza. Quando poi dice, col singhiozzo alla gola: «Fra i miei interessi politici e l'amore per la famiglia io scelgo l'amore». AOHH per poco non viene giù il palazzo del Senato tutto intiero per gli applausi. Bravo! Bene! Bis! Guai a chi tocca gli onorevoli! Tutti coinvolti! Ed ecco che di colpo si ricompatta la casta: i politici sono sacri e inviolabili, perdio! Passano tre giorni e all'istante il mastellone col suo labbrone da inciucio si presenta e dichiara: «Questo governo non ha i numeri». Poi ha recitato a memoria «Lentamente muore» rivolto a Prodi e al suo governo... e non era neanche Neruda! Ha mentito anche su quello! Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il rospo, campione dei voltagabbana. No, è che cambia sempre, perché tutti lo baciano: è chiaro che si trasforma! «Andiamo insieme nel centro». Berlusconi grida: «Io vi accolgo a braccia aperte». «No! - dice l'onesto Mastella - Ho detto che vado al centro. Se mi vuoi incontrare, Silvio, mi trovi al centro, beviamo un caffè insieme, mi dici che ministero mi tocca, mi salvi dal processo e poi si vedrà». E Prodi è schiacciato. E anche noi siamo schiacciati come patecchie, perché adesso risale in groppa il cavaliere errante con tutta la sua ghenga che come per miracolo si è ricompattata all'istante. E noi possiamo cantare il Miserere!</p>	<p>88</p>
<p>Pausa o vacilación</p>	<p>Oltretutto ci troviamo qui sconfitti... ad assistere alla nostra cacciata: dalle nostre case, dai posti di lavoro. Guarda quanti siamo, una caterva di gente che non finisce piú.</p>	<p>89</p>
<p>Pausa o vacilación</p>	<p>No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian</p>	<p>89</p>

	contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	
Pausa o vacilación	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Pausa o vacilación	No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina!	89
Pausa o vacilación	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Pausa o vacilación	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Pausa o vacilación	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Pausa o vacilación	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Pausa o vacilación	Faccio quello che devo fare... devi saperle tutte le cose...	90
Pausa o vacilación	Faccio quello che devo fare... devi saperle tutte le cose...	90
Pausa o vacilación	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Pausa o vacilación	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Pausa o vacilación	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Pausa o vacilación	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Pausa o vacilación	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Pausa o vacilación	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90
Pausa o vacilación	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90

Pausa o vacilación	Sí, ma guardate quei ragazzi dai tetti... tirano giù tutto... tegole... mattoni!	90
Pausa o vacilación	Assassini... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Pausa o vacilación	Assassini... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Pausa o vacilación	Assassini... bastardi... maledetti... Andate via!	90
Pausa o vacilación	Giù... giù... buttiamogli in testa la cassa da morto!	90
Pausa o vacilación	Giù... giù... buttiamogli in testa la cassa da morto!	90
Pausa o vacilación	No! Scappano... I poliziotti si ritirano!	90
Pausa o vacilación	E le donne tirano giù la loro roba! Quel povero ragazzo... lo stanno portando via... speriamo che se la cavi.	90
Pausa o vacilación	E le donne tirano giù la loro roba! Quel povero ragazzo... lo stanno portando via... speriamo che se la cavi.	90
Pausa o vacilación	Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Pausa o vacilación	Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Pausa o vacilación	Non possiamo piú andare avanti cosí... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Pausa o vacilación	Certo il posto di lavoro va, viene, è fatalità... come il gioco della roulette: roulette russa.	91
Pausa o vacilación	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Pausa o vacilación	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24

Pausa o vacilación	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Pausa o vacilación	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Pausa o vacilación	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Pausa o vacilación	Capisco... Forse preferisce che la faccia una bella minestrina di miglio per canarini?	27
Pausa o vacilación	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Pausa o vacilación	E guai a chi si permette di parlare, di discutere... di esprimere le proprie idee... «Zitto! Cuccia lí!»	28
Pausa o vacilación	Hanno arrestato anche i Mambetti e i Fossani... e, dal momento che li hanno trovati con merce rubata al supermercato e senza lavoro, li hanno classificati rom e li spediscono tutti in Romania!	32
Pausa o vacilación	Sí, sí, sono prematura... Auhiai! Aohiiu!	39
Pausa o vacilación	È successo che... dopo ti spiego... piuttosto, sai qualcosa di mia moglie? Sono stato a casa, è tutto aperto, ma non c'è nessuno. Ho telefonato al suo ufficio e m'hanno detto che stamattina non c'è andata...	43
Pausa o vacilación	È successo che... dopo ti spiego... piuttosto, sai qualcosa di mia moglie? Sono stato a casa, è tutto aperto, ma non c'è nessuno. Ho telefonato al suo ufficio e m'hanno detto che stamattina non c'è andata...	43
Pausa o vacilación	È successo che... dopo ti spiego... piuttosto, sai qualcosa di mia moglie? Sono stato a casa, è tutto aperto, ma non c'è nessuno. Ho telefonato al suo ufficio e m'hanno detto che stamattina non c'è andata...	43
Pausa o vacilación	Scusi, signor appuntato... ha detto giusto, è appuntato, lei?	28
Pregunta retórica	Perché, non ci credi?	11
Pregunta retórica	Ha deciso? Col permesso di chi?	12
Pregunta retórica	Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare?	12
Pregunta retórica	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Pregunta retórica	Tutto il giorno al call center... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta? »	14
Pregunta retórica	Già, e poi cosa racconto a mio marito? «Sai, è roba mezzo rubata!» Quello mi ammazza! No, no.	15
Pregunta retórica	Sai che mi sono trovata a rubargli la pappa?	16
Pregunta retórica	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Pregunta retórica	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Pregunta retórica	Ma cosa dici? Testa di coniglio?! Surgelano le teste di coniglio?!	16
Pregunta retórica	Ma cosa dici? Testa di coniglio?! Surgelano le teste di coniglio?!	16
Pregunta retórica	Ma cosa dici? Testa di coniglio?! Surgelano le teste di coniglio?!	16

Pregunta retórica	Davvero? E quando l'ha detto?	17
Pregunta retórica	Allora Giovanni, cosa fai lí imbambolato? A parte che era ora che tornassi! Dove sei stato fino adesso?	17
Pregunta retórica	E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione?	18
Pregunta retórica	E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne?	18
Pregunta retórica	Come gli secca?	18
Pregunta retórica	Ma sei scema?	18
Pregunta retórica	Gli secca di dire che sua moglie aspetta un figlio?!	18
Pregunta retórica	È una vergogna?	18
Pregunta retórica	Come non lo sa?!	18
Pregunta retórica	E se capita, allora perché l'ha tenuto nascosto al marito? Che colpa ne ha lei?	18
Pregunta retórica	Si lasciava?!	19
Pregunta retórica	Tanto che proprio oggi quando l'ho incontrata m'è venuto in mente: «Ma Margherita, sei ancora lasciata!» Gliel'ho detto in una maniera che lei quasi si sfasciava lí... in strada. «Ma tu sei matta, vuoi perdere il bambino? Va a finire che lo soffochi! Sfasciati subito, e fregatene se ti licenziano! È piú importante il bambino!» Ho fatto bene?	19
Pregunta retórica	Ecco: «Ma sí, ma sí...» ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto?	19
Pregunta retórica	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Pregunta retórica	Non sai leggere? È carne composta per cani e gatti.	22
Pregunta retórica	Cosa?	22
Pregunta retórica	Ma stai a sfottere?!	22
Pregunta retórica	E chi sfotte?	22
Pregunta retórica	Ma tu ci vai mai a fare la spesa?	22
Pregunta retórica	Sai a che prezzi sono andati l'olio, la pasta, il riso, lo zucchero?	22
Pregunta retórica	Tempo fa l'impresa del Comune che distribuiva il latte era stata privatizzata... com'è che si chiamava? Ah sí, «Tutto dalla Tetta»...	22
Pregunta retórica	Ma va?	23
Pregunta retórica	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca che ha causato il fallimento, e si son messi a mungerele distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, che casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai che è reato?	23
Pregunta retórica	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!? Ah, sí, del PD!	23
Pregunta retórica	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!? Ah, sí, del PD!	23
Pregunta retórica	Miglio per canarini?! Sfotti?	24

Pregunta retórica	Il marito della Michela?	24
Pregunta retórica	Teste di coniglio?!	24
Pregunta retórica	Certo! Come sei ignorante! La minestra di miglio si fa con le teste di coniglio! L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza»... è dietetico!	24
Pregunta retórica	Come, quali? Non mi dirai che sei già rimasta senza...	24
Pregunta retórica	Come si apre? Oh, guarda, è a vite. Per i cani e gatti fanno le scatole a vite... per evitare che se le aprano da soli!	25
Pregunta retórica	Polizia?	26
Pregunta retórica	E la venite a cercare qui da me?	26
Pregunta retórica	Non è male, sa?!	27
Pregunta retórica	Miglio per canarini?	27
Pregunta retórica	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Pregunta retórica	Cobas? No global? Autonomia PS?	28
Pregunta retórica	Ehi...! Un poliziotto, andiamo! Ma sa che questi sono discorsi da estremista?	28
Pregunta retórica	Ma chi ha scelto? Perché, lei ha forse scelto di mangiare 'sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e 'sta'altra schifezza per canarini?	28
Pregunta retórica	Laureato?...	28
Pregunta retórica	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Pregunta retórica	Scusi, ma lei è un poliziotto davvero?	29
Pregunta retórica	Quale legge? Quella che ha autorizzato a rubare milioni facendo il cambio alla pari tra lira ed euro?	29
Pregunta retórica	Quale legge? Quella che ha autorizzato a rubare milioni facendo il cambio alla pari tra lira ed euro?	29
Pregunta retórica	Ma quale riforma?	29
Pregunta retórica	Pronto? Siete a buon punto con la scalata? Anche riunite con Unipol?	30
Pregunta retórica	Pronto? Siete a buon punto con la scalata? Anche riunite con Unipol?	30
Pregunta retórica	Pronto? Siete a buon punto con la scalata? Banche riunite con Unipol?	30
Pregunta retórica	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino così... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Pregunta retórica	Ha capito? È solo questione di dignità!	30
Pregunta retórica	Beh, adesso non se ne va così, senza fare neanche un po' di perquisizione?	31
Pregunta retórica	E per farci che? Per trovarci anche qualche sacchetto di mangime per maiali e un barattolo di pastone per trote i allevamento? Grazie, ma proprio non è il caso. Saluti e buon appetito!	31
Pregunta retórica	E per farci che? Per trovarci anche qualche sacchetto di mangime per maiali e un barattolo di pastone per trote i allevamento? Grazie, ma proprio non è il caso. Saluti e buon appetito!	31
Pregunta retórica	Ma non hai saputo cosa sta succedendo? Stanno perquisendo	31

	casa per casa!	
Pregunta retórica	Magari...?	32
Pregunta retórica	Ma cosa dici!? E quelli vengono qui a meterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto!?	32
Pregunta retórica	Ma cosa dici!?	32
Pregunta retórica	E quelli vengono qui a meterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto!?	32
Pregunta retórica	Ma che fai? Sei impazzita? M'hai spaccato una vertebra!	32
Pregunta retórica	Ma che fai? Sei impazzita? M'hai spaccato una vertebra!	32
Pregunta retórica	La Margherita? E dov'è?	32
Pregunta retórica	Ma sei pazza a lasciare una povera donna incinta fuori?	33
Pregunta retórica	La febbre? Sta male?	33
Pregunta retórica	Come, di già? Cosa ne sai tu? Mezz'ora fa non sapevi neanche che era incinta e adesso ti meravigli che abbia le doglie!	34
Pregunta retórica	Come, di già? Cosa ne sai tu? Mezz'ora fa non sapevi neanche che era incinta e adesso ti meravigli che abbia le doglie!	34
Pregunta retórica	Cosa ne sai tu se sono premature o no? Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?	34
Pregunta retórica	Cosa ne sai tu se sono premature o no? Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?	34
Pregunta retórica	Non lo sai che col casino che c'è negli ospedali, per noi della mutua bisogna prenotarsi almeno un mese prima?	34
Pregunta retórica	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Pregunta retórica	Ma se suo marito non lo sapeva! Come poteva immaginare? «Io prenoto! Oggi mi va di prenotare!»	34
Pregunta retórica	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Pregunta retórica	Ah, buona sera... ancora lei?	35
Pregunta retórica	Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina...	36
Pregunta retórica	No, non devi dire così... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!»	36
Pregunta retórica	Le manette?	37
Pregunta retórica	Palparle la pancia?!	38
Pregunta retórica	Un'ambulanza? Perché?	38
Pregunta retórica	Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Pregunta retórica	Ah, non ve la prendete? In compenso vi prendete la responsabilità di farla crepare qui?	39
Pregunta retórica	Sí, l'ho letto, ma che c'entra il vitro? Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalzare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno.	39
Pregunta retórica	Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39

Pregunta retórica	Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39
Pregunta retórica	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Pregunta retórica	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Pregunta retórica	Ma stai zitta, cretina! E poi, ti pare la maniera di camminare? Non hai mai visto come camminano le donne incinte? Camminano cosí? Ma dico! Il portamento della madre... hai in mente la Madonna?	41
Pregunta retórica	Le acque?!	42
Pregunta retórica	Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!?	42
Pregunta retórica	Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba?	42
Pregunta retórica	Un oliva?	42
Pregunta retórica	Stiamo in salamoia con le olive?	42
Pregunta retórica	No, no, ma sono scemo?	42
Pregunta retórica	Ma da dove verrà 'sta oliva?	42
Pregunta retórica	Due olive?	42
Pregunta retórica	Ma come non mi deve interessare? Mi deve interessare sí!	43
Pregunta retórica	Ah sí, ti deve interessare? E allora perché non ti sei interessato di prenotare un letto almeno un mese fa come di regola?	44
Pregunta retórica	Un letto? Un letto per fare che?	44
Pregunta retórica	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh?	44
Pregunta retórica	Ma t'è dato di volta il cervello? Non pagare l'abbonamento?!	45
Pregunta retórica	Ma t'è dato di volta il cervello? Non pagare l'abbonamento?!	45
Pregunta retórica	Ma dico, parli seriamente? Da chi ti sei fatto montare la testa? Dai Cobas scommetto... che poi sono tutti degli infiltrati, oltre a essere dei provocatori! Pagati sono!	45
Pregunta retórica	Patè per cani e gatti? Ma, dico, sei matto?	46
Pregunta retórica	Miglio per canarini e teste di coniglio?	46
Pregunta retórica	Cosa... le olive di mia moglie... il figlio neonato?	47
Pregunta retórica	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Pregunta retórica	Ma dove vivi tu?! Perché, non sai che quando il bambino nasce... la salamoia perde? Prima scivola... poi devi prendere in braccio la puerpera... si rovescia tutto il brodo primordiale per terra... e tocca a noi asciugarlo!	47
Pregunta retórica	Ma che razza di discorsi fai?!	47
Pregunta retórica	Certo, l'hai detto! E non è forse vero che, oltretutto, le nostre donne gli fanno da serve gratis al padrone? E che su di loro andiamo a sfogare tutta l'incazzatura, l'alienazione che ci viene dalla fabbrica... Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite... a grattarci i pidocchi e la rogna l'un l'altro: moglie e marito... di tutta la tristezza, il	47

	vuoto, la miseria di 'sta vita di merda che ci fa fare!	
Pregunta retórica	Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarli di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!	48
Pregunta retórica	Ma sai quanti sono in Italia, secondo l'ultima inchiesta della CEE, i morti sul lavoro?	49
Pregunta retórica	Gli operai che cadono dagli impiantiti senza protezione?	49
Pregunta retórica	Quelli schiacciati dalle gru e dai bulldozer? Guarda, ce l'ho qui nel mio ufficio... Più di 1000 ammazzati in un anno! In cinque anni, circa 7000 morti: piú delle guerre in Afghanistan e Iraq messe insieme!	49
Pregunta retórica	Terroriza le donne in sogno? Dove l'hai letto?	49
Pregunta retórica	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Pregunta retórica	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Pregunta retórica	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Pregunta retórica	Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Pregunta retórica	Ah, lo sai anche tu? Chi te l'ha detto?	49
Pregunta retórica	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Pregunta retórica	Hai raccolto tu le acque di mia moglie?	50
Pregunta retórica	E chi lo sa? Se tu avessi prenotato un mese prima, come da regolamento, adesso lo sapremmo. Ma cosí... capace che li stia girando tutti... e poi il bambino nasce in macchina, poverino, in mezzo a tutte le olive!	50
Pregunta retórica	Al Centro ginecologico?	50
Pregunta retórica	Come, non ce l'hai piú?	51
Pregunta retórica	E cosa me la tengo a fare, la guida? Per sapere chi c'è in città? Toh, guarda... Abate, Abbagnale, Alberghino, Amato, Andreotti... Eh no! Non muore mai!	51
Pregunta retórica	A Niguarda? Ma Niguarda è dall'altra parte della città.	51
Pregunta retórica	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Pregunta retórica	E te l'ho detto... Dio che testone! È l'unico posto dove fanno il trapianto! Prendono un'altra donna, la prima che ci sta... Un'altra donna? Mia moglie!? L'Antonia ci sta certamente... È lei la prima donna che ci sta! È talmente scema! Quella si fa fare di sicuro il trapianto, e mi torna a casa incinta! Presto, andiamo!	51
Pregunta retórica	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53

Pregunta retórica	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Pregunta retórica	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Pregunta retórica	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio, no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Pregunta retórica	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Pregunta retórica	Ma che è 'sta roba? Il miglio? Guarda come galleggia...	54
Pregunta retórica	Ma che è 'sta roba? Il miglio? Guarda come galleggia...	54
Pregunta retórica	Per favore! Vuoi che vomiti qua!?!	54
Pregunta retórica	Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?	54
Pregunta retórica	Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?	54
Pregunta retórica	E va bene, come vuoi... Sai cosa sei? Sei una scema!	55
Pregunta retórica	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Pregunta retórica	Isterica?	55
Pregunta retórica	Ma va', soltanto aria? E come mi sarebbe venuta 'sta gravidanza isterica?	55
Pregunta retórica	Guarda giú, lí davanti, nella strada... vieni qui, vedi quella?	55
Pregunta retórica	Ehi, che t'è successo? ... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino.	56
Pregunta retórica	Il tuo bambino?	56
Pregunta retórica	Se per telefono ti dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	57
Pregunta retórica	Capirai, con quel casino d'amministrazione che c'è negli ospedali, chi si va a fidare?	57
Pregunta retórica	Certo! Ah, è lei... salve! Vede che bella vita ci tocca fare?	57
Pregunta retórica	Ma che fanno 'sti inconscienti? Indietro... anche voi... da quella parte... circolare... andate via... andate a lavorare! Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pregunta retórica	Non ne avete già abbastanza degli incidenti che vi capitano sul lavoro? Li venite a cercare anche qui?	57
Pregunta retórica	Li venite a cercare anche qui?	57

Pregunta retórica	Un infiltrato nella polizia?	58
Pregunta retórica	Scusi, ma lei fa il «palo»? Doppio lavoro, eh? Se non si sbriga a intervenire quelli fra poco si fregano anche il camion.	59
Pregunta retórica	Ma che? Adesso facciamo i facchini per salvare la roba dei trafficanti cinesi?! Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59
Pregunta retórica	Sai cosa ti dico? Che io, quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59
Pregunta retórica	Sei matto? Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi, pelandroni-sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati!	59
Pregunta retórica	Scioperati? Ha parlato il «Cavaliere del Lavoro»!	59
Pregunta retórica	Ma lo sai cosa vuol dire scioperati? Vuol dire che quelli fanno sciopero! E non fai sciopero tu?	59
Pregunta retórica	Appunto! E gli operai cinesi, non sono proletari sfruttati anche loro?	59
Pregunta retórica	E la storia dell'Internazionale del Lavoro, cos'è allora?	59
Pregunta retórica	Un'Invenzione di Lenin per far incazzare gli industriali? Proprio quelli che la roba ce la fregano sempre!	59
Pregunta retórica	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione»! E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Pregunta retórica	Ordine! Contr'ordine! Hai visto? Siamo proprio intruppati!	61
Pregunta retórica	Chiudono la fabbrica? E perché dovrebbero chiuderla? Mica siamo in crisi, noi. Anzi, abbiamo commesse per almeno due anni!	61
Pregunta retórica	Chiudono la fabbrica? E perché dovrebbero chiuderla? Mica siamo in crisi, noi. Anzi, abbiamo commesse per almeno due anni!	61
Pregunta retórica	E vuoi sapere qual è il bello? Proprio quest'anno la nostra impresa ha ricevuto un finanziamento dallo Stato per ricerche su nuovi motori per propellenti non inquinanti.	61
Pregunta retórica	E sai dove sono finiti i miliardi del finanziamento? In una banca del Lichtenstein sotto forma di azioni di una impresa off-shore che produce armi da guerra altamente sofisticate.	61
Pregunta retórica	Non vedi? Quel brigadiere dei Carabinieri, ci è venuto dietro! 'Sto figlio di puttana, ti dico io, con tutti quelli che hanno fregato roba, proprio solo con noi se la viene a prendere! Perché abbiamo fregato troppo poco!	62
Pregunta retórica	E io? Mettiti incinta, s-cintati, ricaricati, abortisci, trapianti da cibo in scatola a verdura fresca...	63
Pregunta retórica	Perché non ha bolito? È su da quattro ore! Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pregunta retórica	È su da quattro ore!? Il gas! 'Sti bastardi, m'hanno tolto il gas perché non ho pagato la bolletta! Bestie, schifosi, assassini, ladri! E mi toglieranno anche la luce...	63
Pregunta retórica	Oh, mio dio! Cosa gli sarà successo?	64
Pregunta retórica	Abbia pazienza un momento... che sono spogliata. Ancora lei?! Che scherzi sono questi?	64
Pregunta retórica	Abbia pazienza un momento... che sono spogliata. Ancora lei?! Che scherzi sono questi?	64

Pregunta retórica	Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!? L'avevo capito subito io, che c'era il trucco!	64
Pregunta retórica	Ma possibile che tutte le femmine di 'sto quartiere siano rimaste in stato interessante allo stesso tempo? Che è? La maratona provinciale del sesso?	64
Pregunta retórica	Che è? La maratona provinciale del sesso?	64
Pregunta retórica	La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera!	64
Pregunta retórica	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassù ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65
Pregunta retórica	A sessant'anni?	65
Pregunta retórica	Perde la pazienza, e cosa fa? Ci strappa i vestiti? L'avverto che se solo ci tocca con un dito e se insiste a voler vedere, le capita una disgrazia!	65
Pregunta retórica	Perde la pazienza, e cosa fa? Ci strappa i vestiti? L'avverto che se solo ci tocca con un dito e se insiste a voler vedere, le capita una disgrazia!	65
Pregunta retórica	Quale roba? Oh, tu guarda!/? Pare insalata!	67
Pregunta retórica	Quale roba? Oh, tu guarda!/? Pare insalata!	67
Pregunta retórica	Ma cos'è 'sta storia? Perché vi siete nascosta tutta 'sta verdura nella pancia?	67
Pregunta retórica	Va via la luce? No, guardi che lei si sbaglia... io ci vedo benissimo. Ci vedi tu?	68
Pregunta retórica	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Pregunta retórica	Ma come faccio se non ci vedo?	68
Pregunta retórica	Un fiammifero? ... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Pregunta retórica	Allora sono cieco davvero? Sono cieco!	69
Pregunta retórica	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Pregunta retórica	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Pregunta retórica	Adesso io, secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Pregunta retórica	Ah! S'è guardato allo specchio, adesso?! Simpatico...	74
Pregunta retórica	Gli egizi?	75
Pregunta retórica	Nell'armadio?!	76
Pregunta retórica	E in che posto, se no? Non hai mai visto nei film gialli? I morti sempre negli armadi si mettono!	76
Pregunta retórica	E in che posto, se no? Non hai mai visto nei film gialli? I morti sempre negli armadi si mettono!	76
Pregunta retórica	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú...! Accidenti, ha la pancia talmente	76

	gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	
Pregunta retórica	Il brigadiere?	79
Pregunta retórica	Il trapianto?!	79
Pregunta retórica	Come piccolo?	80
Pregunta retórica	Ma insomma, basta! Cos'è 'sto interrogatorio di terzo grado? Lascia stare il mio armadio, eh! Vigliacco se si informa di come sto di salute... se siamo vive o stiamo crepando.	80
Pregunta retórica	Si muove? Scusa, Antonia, fai toccare anche a me?	81
Pregunta retórica	E io non conto piú niente! Sono diventata di colpo una scamorza? Tutte le feste all'Antonia! E io?	81
Pregunta retórica	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pregunta retórica	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Pregunta retórica	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Troncchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pregunta retórica	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Troncchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Pregunta retórica	Ah sí?	83
Pregunta retórica	Cosa c'entra? Non capisci? Qui ho una ladra in casa!	84
Pregunta retórica	Cosa c'entra? Non capisci? Qui ho una ladra in casa!	84
Pregunta retórica	Chi? Tu? Oddio, Jessie James!	86
Pregunta retórica	Chi? Tu? Oddio, Jessie James!	86
Pregunta retórica	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo piú niente! Siamo dei barboni!	86
Pregunta retórica	E di chi è la colpa? Naturalmente sono io che non ho saputo gestire il prestito! Che non ho previsto che le rate sarebbero aumentate, che le banche si sarebbero comportate come strozzini!!!	86
Pregunta retórica	Hai visto? Sono io la disgraziata! Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio?	87
Pregunta retórica	Ma che stai dicendo? Quale intervento ipsofatto?	87
Pregunta retórica	Eh sí, ma per il resto? Le pensioni, il conflitto d'interessi, la legge elettorale, la nuova legge sulla Rai... tutto rimandato!	88
Pregunta retórica	Ma che ti succede, Giovanni? Sei proprio tu che parli? Ti si è rivoltato il cervello?	89
Pregunta retórica	Ma che ti succede, Giovanni? Sei proprio tu che parli? Ti si è	89

	rivoltato il cervello?	
Pregunta retórica	Ma che ti succede, Giovanni? Sei proprio tu che parli? Ti si è rivoltato il cervello?	89
Pregunta retórica	Hai rubato?!	89
Pregunta retórica	Ma che giorno è oggi? Il giorno degli zombie! Un carabiniere incinto!! Ecco perché la chiamano l'Arma Benemerita! Guardate, le donne stanno tirando giù la loro roba dai camion. La polizia carica!	90
Pregunta retórica	Non possiamo più andare avanti così... abbioccati, ingessati, spaventati... con quelli che ci puntano il dito contro. «Non muovetevi, non agitatevi, non fate lotte, per carità! In questo momento non è il caso, fareste il gioco dei terroristi; diventereste oggettivamente dei fiancheggiatori». Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento?	91
Pregunta retórica	Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento? Questa «operazione ridimensionamento economico-industriale» come la chiamate? Cinquemila licenziati, ventimila in cassa integrazione. Sfratto immediato per cinquantamila famiglie. E il Comune lascia sgomberi centinaia di suoi appartamenti a disposizione delle banche, che ci fanno lo strozzo... Non è una strage questa?	91
Pregunta retórica	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Pregunta retórica	Come, non ce n'è?	22
Pregunta retórica	Ah, non lo sai? Ti ricordi?	22
Préstamo	Arriviamo al supermarket ...	12
Préstamo	Tutto il giorno al call center ... «Buongiorno, sono Margherita, cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita, le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Préstamo	Che la televisione ha detto che fra qualche ora ci sarà un black-out completo, tutta la città al buio!	17
Préstamo	Bene grazie... scusi... devo andara a casa subito che c'è il black-out ... Ciao Antonia ci vediamo...	17
Préstamo	Han fatto forfait!	21
Préstamo	Diventa un vero PS ruspante! Detto anche « poulé! »	27
Préstamo	... io coi telefoni all call center!	36
Préstamo	Eh sí, sotto la tenda così piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boyscout!	39
Préstamo	Sí, con quel poliziotto no-global provocatore che dice che bisogna far man bassa nei supermercati... ecco, quello lí fa proprio gli stessi discorsi da esaltato incosciente che fai tu!	46
Préstamo	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon , l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare	48

	la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	
Préstamo	E cosa credi che ci stiano a fare i «poulé» a quest'ora?	55
Préstamo	Certo, è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato.	58
Préstamo	Giusto! Lo so, i chiama appunto l'orgoglio «internazionale» del coglione! «International coglion's pride!»	59
Préstamo	In una banca del Lichtenstein sotto forma di azioni di una impresa off-shore che produce armi da guerra altamente sofisticate.	61
Préstamo	Eh, sí... c'è puzza di bruciato! Pare una barbecue!	69
Préstamo	Ah, dal dottor House , lo zoppo? Ah, che sexy!	72
Préstamo	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: «La culla, la culla!» È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance ». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Préstamo	Ma che giorno è oggi? Il giorno degli zombie! Un carabiniere incinto!! Ecco perché la chiamano l'Arma Benemerita! Guardate, le donne stanno tirando giú la loro roba dai camion. La polizia carica!	90
Reformulación sintáctica o corrección	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Reformulación sintáctica o corrección	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Reformulación sintáctica o corrección	Ma no, non ce l'ho con te... Ce l'ho con quello che è successo oggi in fabbrica.	20
Reformulación sintáctica o corrección	Sí, ma a casa sono loro, i mariti... gli operai , che fingono di niente!	21
Reformulación sintáctica o corrección	Beh, mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature!	34
Reformulación sintáctica o corrección	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Reformulación sintáctica o corrección	Ah, non ve la prendete? In compenso vi prendete la responsabilità di farla crepare qui?	39
Reformulación sintáctica o corrección	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Reformulación sintáctica o corrección	Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia.	65
Reformulación sintáctica o corrección	Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta , a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo!	65

Reformulación sintáctica o corrección	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei, la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Reformulación sintáctica o corrección	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi , che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Reformulación sintáctica o corrección	Basta con le storielle e fatemi vedere le rose... voglio dire... insomma sbrigatevi , che ho già perso fin troppo tempo e son un po' nervoso!	66
Reformulación sintáctica o corrección	Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Repetición léxica y de estructuras	— Te l'ho già detto: l'ho vinta... coi punti qualità! In un pacchetto di detersivo ci ho trovato persino una moneta d'oro... con su il Papa, a figura intiera che danza con tutti gli sbuffi dell'abito di seta intorno! — Sí, valla a raccontare a un'altra... la moneta d'oro!	11
Repetición léxica y de estructuras	— Siediti... dà che ti racconto la verità. — Avanti, racconta.	12
Repetición léxica y de estructuras	«Ha deciso? Col permesso di chi? » dice una donna. « Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!»	12
Repetición léxica y de estructuras	«Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza! » « Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare?»	12
Repetición léxica y de estructuras	«Col permesso di nessuno: è legale, c'è libero commercio, la libera concorrenza!» « Libera concorrenza contro chi? Contro di noi e noi si deve sempre abbozzare? »	12
Repetición léxica y de estructuras	Permesso, permesso! Devo andare in direzione! Permesso... fatemi passare!	12
Repetición léxica y de estructuras	Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Repetición léxica y de estructuras	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia . La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia!» Ah! Ah!	13
Repetición léxica y de estructuras	Devo dire che qualcuna ha un po' esagerato: ha voluto addirittura farsi fare credito... (<i>ridono</i>) e senza neanche dare il nome: «No, non mi fido a dire dove abito, - diceva, - perché poi lei, caro direttore, è anche capace di denunciarmi... vi conosco! Deve fidarsi sulla fiducia. La fiducia è l'anima del commercio... non lo dite sempre voi? Dunque, arrivederci. E buona fiducia! » Ah! Ah!	13
Repetición léxica y de estructuras	« Calma! » Dei tranvieri e operai del Comune che stavano manifestando lì fuori per via del contratto di lavoro che da tre anni non veniva rinnovato. « Calma! Calma! »	13

Repetición léxica y de estructuras	«Calma!» Dei tranvieri e operai del Comune che stavano manifestando lì fuori per via del contratto di lavoro che da tre anni non veniva rinnovato. « Calma! Calma!	13
Repetición léxica y de estructuras	«Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero , anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettiano sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui». «Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa!» E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Repetición léxica y de estructuras	«Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettiano sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui». «Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa!» E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Repetición léxica y de estructuras	«Calma! Calma! Cos'è questo cagasotto, 'sta paura che vi prende della polizia? Perdio! Siete nel vostro diritto di pagare quello che è giusto! Questo è come uno sciopero, anzi, è meglio di uno sciopero perché negli scioperi ci rimettiano sempre la paga noi operai... invece questo finalmente è uno sciopero dove chi rimette è il padrone! Anzi, si fa di meglio: a zero ore anche lui». «Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa!» E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Repetición léxica y de estructuras	« Siamo sotto paga, non si paga! Sotto paga! Non si paga! E questo vale per tutti i soldi che ci avete rubato fra lire ed euro in anni e anni che veniamo qui a fare la spesa!» E via che se ne vanno carichi di roba!	13
Repetición léxica y de estructuras	Sì! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Repetición léxica y de estructuras	« Sotto paga! Non si paga! », gridavo anch'io. E tutte le altre: «Giusto! Sotto paga non si paga! »	14
Repetición léxica y de estructuras	E tutte le altre: «Giusto! Sotto paga non si paga! » Quella svenuta ha ripreso subito in sensi! Via come una saetta ai banchi: « Sotto paga! Non si paga! Non si paga! » Pareva l'assalto a Porta Pia!	14
Repetición léxica y de estructuras	Tutto il giorno al call center... « Buongiorno, sono Margherita , cosa posso fare per lei? Buongiorno, sono Margherita , le interessa la nostra nuova offerta?»	14
Repetición léxica y de estructuras	— E via che s'infila nell'armadio! — Nell armadio?	15
Repetición léxica y de estructuras	— Nell armadio? — Ma sí! Ogni volta che si litiga... da vent'anni... si chiude nell'armadio... suda da morire, ma non esce.	15
Repetición léxica y de estructuras	— Beh, meno male che è tutta roba che non ho pagato, altrimenti mi mangiavo una (legge) « Testa di coniglio surgelata »! — Ma cosa dici? Testa di coniglio?!	16
Repetición léxica y de estructuras	Ma cosa dici? Testa di coniglio?! Surgelano le teste di coniglio?!	16

Repetición léxica y de estructuras	— Tu ti porti via la roba usuale: olio, pasta... Su, muoviti, che tanto tuo marito fa il turno di notte hai tutto il tempo di nasconderla . — Sí, nasconderla , che se poi la polizia viene a fare la perquisizione casa per casa?	16
Repetición léxica y de estructuras	— Raccontagli qualcosa ... — Che cosa gli racconto? — Una cosa qualsiasi!	17
Repetición léxica y de estructuras	— Mah... è tutta grossa lí davanti: un pancione! — E allora? È la prima volta che ti capita di vedere una donna sposata, con il pancione?	18
Repetición léxica y de estructuras	E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne? A parte che domenica scorsa è già una settimana fa... e in una settimana , hai voglia che cosa può capitare!	18
Repetición léxica y de estructuras	— Ma di quanti mesi è? Domenica scorsa l'ho vista e non mi pareva... — E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne? A parte che domenica scorsa è già una settimana fa... e in una settimana, hai voglia che cosa può capitare!	18
Repetición léxica y de estructuras	— Beh... ci sono cose che magari a uno... gli secca di raccontare in giro. — Come gli secca?	18
Repetición léxica y de estructuras	Come gli secca? Ma sei scema? Gli secca di dire che sua moglie aspetta un figlio?!	18
Repetición léxica y de estructuras	— Eh sí, si vede che lei non gliel'ha voluto dire! — Come, non gliel'ha voluto dire?!	18
Repetición léxica y de estructuras	— Beh... si vede che non ha fatto effetto! Capita sai! — E se capita , allora perché l'ha tenuto nascosto al marito? Che colpa ne ha lei?	18
Repetición léxica y de estructuras	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola ... non faccia effetto.	19
Repetición léxica y de estructuras	— Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava! — Si fasciava?!	19
Repetición léxica y de estructuras	— Ho fatto bene? — Certo che hai fatto bene!	19
Repetición léxica y de estructuras	Certo che hai fatto bene! Hai fatto bene sí!	19
Repetición léxica y de estructuras	— Sono stata brava? — Sí, sí... brava.	19
Repetición léxica y de estructuras	— Ho fatto bene? — Sicuro che hai fatto bene.	19
Repetición léxica y de estructuras	— Sono stata brava? (...) — Sono stata brava?	19
Repetición léxica y de estructuras	— Sí, sí... brava. (...) — Ma sí, ma sí...	19
Repetición léxica y de estructuras	Ma sí, ma sí...	19
Repetición léxica y de estructuras	— Ma sí, ma sí... — Ecco: « Ma sí, ma sí... » ti sembra la maniera di rispondere? Dico, ce l'hai con me? Avanti, cos'ho fatto?	19
Repetición léxica y de estructuras	— Ma no, non ce l'ho con te... Ce l'ho con quello che è successo oggi in fabbrica. — Perché, cos'è successo?	20
Repetición léxica y de estructuras	— Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque, alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20

	— No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara!	
Repetición léxica y de estructuras	— No, no... era proprio una schifezza... Ma non c'era bisogno di mettersi tutti in massa a fare 'sta cagnara! — Beh, tutti in massa... hai detto che erano cinque!	20
Repetición léxica y de estructuras	Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque , alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!»	20
Repetición léxica y de estructuras	— Con lo sbaracco che c'è in giro, dicevo, invece di star tranquilli... nossignore: cinque operai... solo cinque , alla mensa hanno fatto una cagnara per il mangiare: «E una schifezza! È una porcata, roba di scarto!» (...) — Beh, tutti in massa... hai detto che erano cinque!	20
Repetición léxica y de estructuras	— Anche loro? — Come, anche loro?	20
Repetición léxica y de estructuras	— Anche loro?! — Come, anche loro?	21
Repetición léxica y de estructuras	— Eh sí, anche loro! E hanno anche malmenat il direttore . — Quale direttore?	21
Repetición léxica y de estructuras	— Oeh, ma che roba! (...) — Oeh, ma che roba!	21
Repetición léxica y de estructuras	Invece di spaccargli in testa scatola per scatola... sacchetto per sacchetto .	21
Repetición léxica y de estructuras	— Che, guarda, se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla! (...) — ... Tu me la fai mangiare con la chiavetta compresa! Lo so!	21
Repetición léxica y de estructuras	— Ma stai a sfoffere?! — E chi sfoffe?	22
Repetición léxica y de estructuras	— Hanno imboscato tutto, fanno l' aggiottaggio . — Eh... l' aggiottaggio!	22
Repetición léxica y de estructuras	— Io piuttosto mangio una tazza di late e basta cosí! — Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22
Repetición léxica y de estructuras	Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è...	22
Repetición léxica y de estructuras	— Mi spiace, ma latte non ce n'è, era scaduto, l'ho buttato via... e latte fresco non ce n'è... (...) — Ieri è fallita, crollata in borsa, come la Parmalat, e tutto il latte è stato sequestrato dai creditori. Compresa le vacche...	22
Repetición léxica y de estructuras	— Anche le vacche? — Ah sí... Vacche svizzere... l'ha detto il telegiornale!	23
Repetición léxica y de estructuras	— Impossibile! — Come impossibile , le ho visto io scendere dai camion...	23
Repetición léxica y de estructuras	— Come impossibile, le ho visto io scendere dai camion ... — Quali camion?	23
Repetición léxica y de estructuras	Lo so, lo so.	23
Repetición léxica y de estructuras	— No, di certo. (...) — No di certo... mi fa schifo cosí fresco!	23
Repetición léxica y de estructuras	Tu mi fai il favore, davanti a me, di evitare di dire PD con quel tono... PD! Quando nomini il mio partito, devi dire Partito Democratico, PD .	23
Repetición léxica y de estructuras	PD... PD... Partito del latte fresco!	23
Repetición léxica y de estructuras	Eh no! Eh no!	23
Repetición léxica y de	— Miglio scelto per canarini.	24

estructuras	— Miglio per canarini?! Sfotti?	
Repetición léxica y de estructuras	— No, è buono, sai... è ottimo contro il diabete! — Ma io non ho il diabete!	24
Repetición léxica y de estructuras	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso . A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Repetición léxica y de estructuras	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone , ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone.	24
Repetición léxica y de estructuras	Beh, mica è colpa mia se non ce l'hai ancora... e poi costa metà del riso. A parte che di riso non ce n'era piú. C'era solo del risone, ma a te il risone non piace... allora ho comperato il miglio che costa la metà del risone .	24
Repetición léxica y de estructuras	Sí, l'ho visto: gli stanno crescendo le piume! Era lí oggi, alla fermata del tram e a un certo punto fa cosí con la zampa. Poi il tram non arrivava... allora fa: « Chicchirichí » « Chicchirichí! Me ne vado con i mezzi miei!»	24
Repetición léxica y de estructuras	— Tutto il segreto è nel brodo... vedi, ho preso anche le teste di coniglio surgelate. — Teste di coniglio?!	24
Repetición léxica y de estructuras	Va bene, va bene... ho capito... Ti saluto!	24
Repetición léxica y de estructuras	— Dove vai? — E dove vuoi che vada? Vado giú, in qualche trattoria.	24
Repetición léxica y de estructuras	— Quali? — Come, quali? Non mi dirai che sei già rimasta senza...	24
Repetición léxica y de estructuras	Aldo! Ehi, Aldo!	25
Repetición léxica y de estructuras	Cosa, contro il supermercato? Quale supermercato? ...	25
Repetición léxica y de estructuras	— Apra, polizia! — Polizia?	26
Repetición léxica y de estructuras	Esegua, esegua pure... ma l'avverto, questa è una provocazione, anzi peggio: è una presa per il sedere!	27
Repetición léxica y de estructuras	Guardi, guardi... annusi che porcheria!	27
Repetición léxica y de estructuras	Perché tutto costa un occhio della testa... testa di coniglio!	27
Repetición léxica y de estructuras	— Capisco... Forse preferisce che la faccia una bella minestrina di miglio per canarini? — Miglio per canarini?	27
Repetición léxica y de estructuras	Come, come... gli dà ragione?!	27
Repetición léxica y de estructuras	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Repetición léxica y de estructuras	— Scusi, signor appuntato... ha detto giusto, è appuntato , lei? — Sí, sono appuntato .	28
Repetición léxica y de estructuras	— Ehi...! Un poliziotto, andiamo! Ma sa che questi sono discorsi da estremista? — Ma che estremista... !	28
Repetición léxica y de estructuras	— No! È stato il mio dietista! Sa, mi ho trovato un po' sovrappeso... Non c'era altro! — Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare.	28
Repetición léxica y de estructuras	Eh! Calma! Calma!	28
Repetición léxica y de estructuras	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi	29

	studiare...	
Repetición léxica y de estructuras	— Non ho bisogno!... Vede, inter nos ... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare... — E fargli dire inter nos ...	29
Repetición léxica y de estructuras	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!» E io l'ho conosciuto il mondo . Bel mondo!	29
Repetición léxica y de estructuras	Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Repetición léxica y de estructuras	— Bisogna attenersi alla legge! — Quale legge?	29
Repetición léxica y de estructuras	Ma quale riforma? A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno...	29
Repetición léxica y de estructuras	A parte qualche aggiustamento poco risolutivo, le uniche riforme di spicco che hanno partorito sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno... Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo. Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condannati per corruzione e furto...	29
Repetición léxica y de estructuras	Le riforme per liberare delinquenti in massa, la salvaladri per togliere di galera i pezzi da noventa della truffa e dell'intrallazzo. Le riforme per aumentarsi lo stipendio fra onorevoli e senatori, anche se condannati per corruzione e furto...	29
Repetición léxica y de estructuras	— E dentro ci sta pure il PD! — No, no, il PD così. No!	30
Repetición léxica y de estructuras	— Sono uno che, per adesso, è bravo solo a far chiacchiere . — Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere ...	30
Repetición léxica y de estructuras	Ma che privilegiato! Lavoriamo sottopaga, gli straordinari gratis, in galera se scioperiamo, e al camposanto con un buco nella testa senza sapere per chi né perché! Privilegiati! Se si va avanti di questo passo, può anche darsi che uno di questi giorni le capiti di venire a sapere che dei poliziotti si sono rifiutati di andare a fare i pestaggi per i padroni... anzi, che si sono magari buttati dall'altra parte!	30
Repetición léxica y de estructuras	Ma guardi che il mondo sta cambiando, sa! E se cambia... Saluti e buon appetito! (...) E per farci che? Per trovarci anche qualche sacchetto di mangime per maiali e un barattolo di pastone per trote i allevamento? Grazie, ma proprio non 'e il caso. Saluti e buon appetito!	31
Repetición léxica y de estructuras	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Repetición léxica y de estructuras	L'hai trovato il merlo che abocca... il merlo che mangia il boccone con l'amo...	31
Repetición léxica y de estructuras	— E cosa hanno trovato? — Perché, cosa dovevano trovare?	32
Repetición léxica y de estructuras	No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari ...	32
Repetición léxica y de estructuras	— No, dico... non si sa mai... uno magari è convinto di non averci in casa niente, e invece... magari ... — Magari ...?	32
Repetición léxica y de estructuras	— Non è la prima volta... al figlio della Rosa, per esempio, gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track!, gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di	32

	<p>volantini terroristici sotto il letto. — Ma cosa dici!? E quelli vnegono qui a meterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto!?</p>	
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ma cosa dici!? E quelli vnegono qui a meterci i sacchetti di pasta e di zucchero sotto il letto!? — Beh, proprio sotto il letto no... si fa per dire...</p>	32
Repetición léxica y de estructuras	<p>Eh, l'hai detto... E allora io le ho detto di venire qui a casa nostra.</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>Se lei vuole tenersi il cappotto addosso, tu glielgo lasci addosso!</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>— E forse avrà pure la febbre! — La febbre? Sta male?</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Di già?! — Come, di già? Cosa ne sai tu? Mezz'ora fa non sapevi neanche che era incinta e adesso ti meravigli che abbia le doglie!</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Beh, mi pare che, come dire... mi sembrano un po' premature! — Cosa ne sai tu se sono premature o no? Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?</p>	34
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Però, se ha le doglie, sarebbe meglio chiamare il dottore, anzi, un'autoambulanza. — Eh già, fa presto lui: un'autoambulanza, e cosí le facciamo fare una bella scarrozzata in giro per tutti gli ospedali della città... avanti e indietro... perché voglio ridere se trovi un posto libero!</p>	34
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Non lo sai che col casino che c'è negli ospedali, per noi della mutua bisogna prenotarsi almeno un mese prima? — Ma perché non s'è prenotata?</p>	34
Repetición léxica y de estructuras	<p>Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?</p>	34
Repetición léxica y de estructuras	<p>Ma se suo marito non lo sapeva! Come poteva immaginare? «Io prenoto! Oggi mi va di prenotare!»</p>	34
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Si stava davanti alla tv, si aspettava l'inizio di una partita internazionale... cosí tanto per dire qualche cosa... — Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...</p>	35
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ma non esagerare... — Ma come, non esagerare!</p>	35
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al «primo» che capita! — Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!</p>	35
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ah, buona sera... ancora lei? — Come, ancora lei?</p>	35
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Oh, scusi, l'avevo preso per quello di prima. — Chi, quello di prima?</p>	35
Repetición léxica y de estructuras	<p>— No, non devi dire cosí... perché anche a loro disgusta! Vero, brigadiere che vi disgusta fare i rastrellamenti per i padroni? Glielo dica lei a queste due signore che voi della polizia ce ne avete piene le scatole di farvi comandare col fischio: «Agli ordini! Scattare! Abbaiare! Mordere come cani da guardia... e guai a chi discute, cuccia lí!» (...) — Ma no! Cos'è 'sto fatto dei cani da guardia?</p>	37
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Mettigli le manette! — Le manette? Perché, scusi?</p>	37
Repetición léxica y de	<p>— Per offesa e insulti a pubblico ufficiale.</p>	37

estructuras	— Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	
Repetición léxica y de estructuras	— Sí: dicevo che voi mica siete figli del popolo come diceva Gramsci... voi siete servi del potere... sbirri del padrone! (...) — Ma che insulti! Mica le ho detto io quelle cose lí, le ha dette poco fa un suo collega della PS... È lui che ha detto che voi vi sentite come gli sbirri del potere, servi del padrone!	37
Repetición léxica y de estructuras	Orco, come sono separati 'sti corpi separati!	37
Repetición léxica y de estructuras	— Le è presa una crisi poco fa... per via che dei poliziotti volevano palparle la pancia , poveraccia! — Palparle la pancia?!	38
Repetición léxica y de estructuras	— Ma avete chiamato un'ambulanza? — Un'ambulanza? Perché?	38
Repetición léxica y de estructuras	Ha ragione! Vedi, vedi com'è umano il signor Brigadiere. Te l'avevo detto anch'io che bisognava chiamare un'ambulanza.	38
Repetición léxica y de estructuras	— E io t'ho detto che se non c'è la prenotazione, poi all'ospedale non te l'accettano. Te la fanno girare per tutti gli ospedali della città, così ti crepa in macchina! — No! In macchina no!	38
Repetición léxica y de estructuras	— No, non voglio andare all'ospedale. — Vede, non vuole.	39
Repetición léxica y de estructuras	— Voglio mio marito , mio marito... Ahio! Ahiuuao! — Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, no questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Repetición léxica y de estructuras	Voglio mio marito, mio marito... Ahio! Ahiuuao!	39
Repetición léxica y de estructuras	— Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo. — Eh no, non ce la pigliamo.	39
Repetición léxica y de estructuras	Ah, non ve la prendete? In compenso vi prendete la responsabilità di farla crepare qui?	39
Repetición léxica y de estructuras	— Perché all'ospedale , invece? — All'ospedale potranno salvarla, e forse anche il bambino!	39
Repetición léxica y de estructuras	— Ma è prematuro, gliel'ho detto! — Sí, sí, sono prematuro... Auhiai! Aohiiu! — È prematuro! E con gli scossoni della macchina questa mi partorisce! E poi, come fa a sopravvivere un bambino di cinque mesi?	39
Repetición léxica y de estructuras	— Sí, l'ho letto, ma che c'entra il vitro? Se nasce di cinque mesi, mica lo puoi rincalzare nel vitro... e non puoi neanche metterlo sotto la tenda ad ossigeno. — Eh sí, sotto la tenda così piccolo... e che fa, il campeggio?! Poi, a cinque mesi, non lo prendono nei boiscout!	39
Repetición léxica y de estructuras	— Come si vede che siete proprio a digiuno di tutto! — Io sí, sono proprio a digiuno del tutto!	39
Repetición léxica y de estructuras	— Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto. — Un trapianto di che? — Un trapianto di prematuro!	40
Repetición léxica y de estructuras	— Eh sí: taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce!	40

	— Come un pesce...?	
Repetición léxica y de estructuras	— Per me c'è il trucco . — Ma che trucco , te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40
Repetición léxica y de estructuras	Ma che trucco , te l'ho detto anch'io. Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40
Repetición léxica y de estructuras	Non voglio, non voglio , non dò il consenso!	40
Repetición léxica y de estructuras	— Eh, ma brigadiere, questa è prepotenza bella e buona! Entrate in casa, ci perquisite dappertutto, ci mettete le manette... adesso ci volete caricare anche sull'autoambulanza! Non ci lasciateci crepare dove ci pare e piace! — No, voi non potete crepare dove vi pare e piace!	40
Repetición léxica y de estructuras	— No, voi non potete crepare dove vi pare e piace! — Certo, noi dobbiamo crepare come decide la legge!	40
Repetición léxica y de estructuras	Se mi scivola mi scivola , no?	41
Repetición léxica y de estructuras	Mi esce, mi esce tutto!	41
Repetición léxica y de estructuras	Le esce il figlio, le esce il figlio! Presto, brigadiere, mi aiuti a prenderla in braccio!	41
Repetición léxica y de estructuras	— Starà perdendo le acque! — Le acque?!	42
Repetición léxica y de estructuras	Le acque?! Ohe! Ma tu guarda l' acqua ... Presto, sennò partorisce qui!	42
Repetición léxica y de estructuras	Mi esce, mi esce!	42
Repetición léxica y de estructuras	Bisognerà che gli parli prima io, devo prepararlo piano piano ... prenderla alla larga.	42
Repetición léxica y de estructuras	Un oliva? Stiamo in salamoia con le olive?	42
Repetición léxica y de estructuras	Stiamo in salamoia con le olive? Oh, questa poi! No, no, ma sono scemo? L' oliva non c'entra!	42
Repetición léxica y de estructuras	L' oliva non c'entra! Ma da dove verrà 'sta oliva?	42
Repetición léxica y de estructuras	Ma da dove verrà 'sta oliva? Oh, guardane un'altra! Due olive?	42
Repetición léxica y de estructuras	Quasi quasi , mi faccio davvero una minestra col miglio.	42
Repetición léxica y de estructuras	L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi , una testa di cipolla... Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Repetición léxica y de estructuras	L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla ... Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Repetición léxica y de estructuras	Oeuh, ma quant' acqua! Però, mica lo sapevo io che, prima di nascere, stavamo per nove mesi in salamoia!? Oh, tu guarda... ma cos'è 'sta roba? Un oliva? Stiamo in salamoia con le olive? Oh, questa poi! No, no, ma sono scemo? L' oliva non c'entra! Ma da dove verrà 'sta oliva? Oh, guardane un'altra! Due olive? Se non fosse perché sono di provenienza un po' incerta me le mangerei... m'è venuta una fame! Quasi quasi , mi faccio davvero una minestra col miglio. Magari è pure buona. L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla... Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio!	42
Repetición léxica y de	Quasi quasi , mi faccio davvero una minestra col miglio. Magari	42

estructuras	è pure buona. L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi, una testa di cipolla... Ecco, lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla dovrò metterci per forza le teste di coniglio! Porco cane, mi pare di essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi, vedrai, mi mangio la minestrina ... e track!, mi trasformo in un rospo... il Ministro Dini! Prodi!	
Repetición léxica y de estructuras	— Beh, sai... sono cose da donne. — Sarebbero queste cose da donne ? — Sarebbero che sono cose che a noi non devono interessare!	43
Repetición léxica y de estructuras	Ma come non mi deve interessare ? Mi deve interessare sí!	43
Repetición léxica y de estructuras	Un letto? Un letto per fare che?	44
Repetición léxica y de estructuras	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: « Arrangiati! » Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e « Arrangiati ». Il bambino se lo spazzano loro, loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Repetición léxica y de estructuras	— Ma cosa stai dicendo ? — Sto dicendo che hanno ragione loro: siamo proprio dei menefreghisti! Siamo anche noi degli sfruttatori a nostra volta... con la stessa mentalità dei padroni!	44
Repetición léxica y de estructuras	— Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei, la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto , sparisce così...! — E perché avrebbe dovuto lasciarti un biglietto ? Tu non dovevi essere in fabbrica per il turno di notte? Piuttosto, com'è che sei già tornato?	44
Repetición léxica y de estructuras	— Il treno è stato bloccato . — E così voi avete bloccato il treno ?!	44
Repetición léxica y de estructuras	— Ah, ah... che bella festa! Che bell'impresa! È una coglionata, perdio! Che fa il gioco dei padroni e dei reazionari! Con la tensione che c'è, andare a fare una cazzata di questo genere: sdraiarsi sui binari! — Certo, certo, sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Repetición léxica y de estructuras	Certo, certo , sono d'accordo anch'io che sono cazzate! Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Repetición léxica y de estructuras	— Noi l'abbonamento non dobbiamo pagarlo proprio per niente! — Ma t'è dato di volta il cervello? Non pagare l'abbonamento ?!	45
Repetición léxica y de estructuras	Sicuro, ce lo debe pagare la ditta il viaggio! E ci debe pagare ache il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Repetición léxica y de estructuras	Sicuro, ce lo debe pagare la ditta il viaggio! E ci debe pagare ache il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Repetición léxica y de estructuras	Sicuro, ce lo debe pagare la ditta il viaggio! E ci debe pagare ache il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il	45

	padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo , sempre per lui!	
Repetición léxica y de estructuras	Sicuro, ce lo debe pagare la ditta il viaggio! E ci deve pagare ache il tempo che passiamo in treno, perché noi, quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui , e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui !	45
Repetición léxica y de estructuras	— Ma dico, parli seriamente? Da chi ti sei fatto montare la testa? Dai Cobas scommetto... che poi sono tutti degli infiltrati , oltre a essere dei provocatori! Pagati sono! — Ma non dire stronzate: provocatori! Adesso il Tonino è un infiltrato ?	45
Repetición léxica y de estructuras	— Ma dico, parli seriamente? Da chi ti sei fatto montare la testa? Dai Cobas scommetto... che poi sono tutti degli infiltrati, oltre a essere dei provocatori ! Pagati sono! — Ma non dire stronzate: provocatori ! Adesso il Tonino è un infiltrato?	45
Repetición léxica y de estructuras	— E il Marco ? — No, Marco neanche...	45
Repetición léxica y de estructuras	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Repetición léxica y de estructuras	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Repetición léxica y de estructuras	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giù... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí! Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Repetición léxica y de estructuras	— Senza limone ? — Perché, bisognava metterci il limone ?	46
Repetición léxica y de estructuras	— È una specie di patè per cani e gatti ricchi. — Patè per cani e gatti ? Ma, dico, sei matto?	46

Repetición léxica y de estructuras	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto, assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Repetición léxica y de estructuras	No, sono un eccentrico... un buongustaio! Quando cucino da me faccio delle specialità... Piuttosto, assaggia anche questa. Assaggia, assaggia!	46
Repetición léxica y de estructuras	— È una mia specialità: minestra di miglio per canarini ... con brodo di teste di coniglio surgelate! — Miglio per canarini e teste di coniglio?	46
Repetición léxica y de estructuras	— È una mia specialità: minestra di miglio per canarini... con brodo di teste di coniglio surgelate! — Miglio per canarini e teste di coniglio ?	46
Repetición léxica y de estructuras	Pilaff! È miglio Pilaff ... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiato tu le olive che c'erano lí?	46
Repetición léxica y de estructuras	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiato tu le olive che c'erano lí?	46
Repetición léxica y de estructuras	Pilaff! È miglio Pilaff... va sempre al dente ... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... È da questa zuppa che è nato il boom economico industriale cinese! Scusa, hai mangiato tu le olive che c'erano lí?	46
Repetición léxica y de estructuras	— Eh no che non dovevi! Erano le olive di tua moglie! Incosciente! Che va a fregarsi anche il mangiare del bambino neonato! — Cosa... le olive di mia moglie ... il figlio neonato?	47
Repetición léxica y de estructuras	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura , un botto, un colpo di trapano, una saldatura , un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Repetición léxica y de estructuras	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura , un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura ... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Repetición léxica y de estructuras	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura ... un botto... stringi il cottimo... una saldatura ...	48
Repetición léxica y de estructuras	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto , via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Repetición léxica y de estructuras	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammastrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto , via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto ... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Repetición léxica y de estructuras	— Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che	48

	<p>faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...</p> <p>— Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!</p>	
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...</p> <p>— Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!</p>	48
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...</p> <p>— Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!</p>	48
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...</p> <p>— Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!</p>	48
Repetición léxica y de estructuras	<p>— Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...</p> <p>— Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me!</p>	48
Repetición léxica y de estructuras	<p>No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg, ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare</p>	48

	la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	
Repetición léxica y de estructuras	No, non sono io che ti faccio diventare scemo: è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg , ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	48
Repetición léxica y de estructuras	— Un botto, un colpo di trapano... via 'sto pezzo, avanti un altro... una saldatura... Non parlarmi di lavoro, quando sto a casa! Mi saltano subito i relais! Ma, perdio, cosa mi fai fare? Stai facendo diventar scemo anche me! — No, non sono io che ti faccio diventare scemo : è il padrone! Pardon, l'impresa! Il datore di lavoro! Lo stesso datore che ti imbesuisce dappertutto, a cominciare coi giornali, radio e soprattutto con la televisione. Guardi i tg , ormai è tutta cronaca nera: son diventati servizi dell'orrore. Ogni tg apre con un bello stupro, due bambini rapiti da pedofili poi ritrovati seppelliti in una discarica; una madre ammazzata a martellate, e finalmente un massacro in Medio Oriente con il solito kamikaze: cento morti, centinaia di feriti; immigrati criminali che stuprano e uccidono; subito dopo un linciaggio di rom e romeni. A metà tg intervengono finalmente i politici: indignazione e sconforto, bisogna espellere gli stranieri sospetti e... non abbienti; rafforzare la polizia e dotare i vigli urbani di armi atomiche. La gente ha paura a uscire di casa, specie in periferia...	48
Repetición léxica y de estructuras	La gente deve tremare, vivere la paura... Così che tutti in coro gridino: 'Non c'è sicurezza !' L'insicurezza monta e distrae dai problemi sul lavoro, la paga, la casa, l'inquinamento atmosferico, gli ospedali che scoppiano e le autoambulanze che arrivano quando il paziente è già morto fottuto e soprattutto si carica, si ingigantisce il problema della sicurezza per distogliere dalle morti sul lavoro...	49
Repetición léxica y de estructuras	— Eh già! Dei morti nelle officine e nei cantieri non ne parlano mai! Ma sai quanti sono in Italia, secondo l'ultima inchiesta della CEE, i morti sul lavoro? Gli operai che cadono dagli impianti senza protezione? Quelli schiacciati dalle gru e dai bulldozer? Guarda, ce l'ho qui nel mio ufficio... Più di 1000 ammazzati in un anno! In cinque anni, circa 7000 morti: più delle guerre in Afghanistan e Iraq messe insieme! — È proprio una guerra , ma non ne parliamo più, specie all'ora di pranzo...	49
Repetición léxica y de estructuras	— Meno male che poi sullo schermo c'è di nuovo un altro bel servizio sul Papa che parla della pillola... e non s'accontenta di apparire in sogno alle donne terrorizzandole ... — Terrorizza le donne in sogno? E dove l'hai letto?	49
Repetición léxica y de estructuras	— Terrorizza le donne in sogno? Dove l'hai letto ? — Non l'ho letto , me l'ha raccontato Antonia, parlando di tua moglie Margherita.	49
Repetición léxica y de estructuras	— Non, l'ho letto, me l'ha raccontato Antonia, parlando di tua moglie Margherita . — Sí, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva	49

	volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via!	
Repetición léxica y de estructuras	— Sí, Margherita si sogna quasi tutte le notti il Papa che arriva volando... dalla finestra... Psciuuuum! Non prendete la pillola! Psciuuuum! E va via! — Ma che dici?! Il Papa che entra dalla finestra? Psciuuuum! Non prendete la pillola? Che gliene importa alla Margherita? Tanto lei non la prende!	49
Repetición léxica y de estructuras	— E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo... — Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale! Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha.	49
Repetición léxica y de estructuras	— Sei tu che ce l'hai la malformazione ancestrale! Nella testa! Tua moglie è sanissima, e ne può avere eccome di bambini... tant'è vero che ce l'ha. — Ha un bambino? Da quando?	50
Repetición léxica y de estructuras	— Adesso! Anzi, può darsi che a quest'ora sia già nato: prematuro di cinque mesi! — Ma non dire fesserie: cinque mesi! Se non aveva neanche la pancia!	50
Repetición léxica y de estructuras	— Perdeva già le acque! Le ho raccolte io! — Hai raccolto tu le acque di mia moglie?	50
Repetición léxica y de estructuras	— Te l'ho detto, è all' ospedale. — Quale ospedale?	50
Repetición léxica y de estructuras	— Ehi calma! T'ho già detto che non lo so... No, ecco, forse sono andate al coso, lí, come si chiama... al Centro ginecologico. — Al Centro ginecologico?	50
Repetición léxica y de estructuras	— Sí, dove fanno i trapianti dei bambini prematuri da una pancia all'altra. — I trapianti dei bambini da una pancia all'altra?!...	51
Repetición léxica y de estructuras	— Adesso che mi viene in mente... il Ginecologico è a Niguarda! — A Niguarda?	51
Repetición léxica y de estructuras	A Niguarda? Ma Niguarda è dall'altra parte della città.	51
Repetición léxica y de estructuras	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Repetición léxica y de estructuras	Su, su, Margherita, viene avanti. Giovanni, Giovanni! Non c'è. Vuoi vedere che è già andato a lavorare? Che ore sono? Le cinque e mezza! Accidenti, fra una balla e l'altra, siamo state fuori piú di quattro ore. Eh già, è proprio andato. E non ha toccato neanche il letto, poveraccio.	53
Repetición léxica y de estructuras	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Repetición léxica y de estructuras	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Repetición léxica y de estructuras	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua;	53

	adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso ... dammi un pacchetto di riso .	
Repetición léxica y de estructuras	— E mi fa il piacere... anche quella sotto il letto ti porti via. Non voglio andare in prigione per le tue storie . — Le mie storie?	54
Repetición léxica y de estructuras	Le mie storie? Le hai inventate tu, e adesso son storie mie?	54
Repetición léxica y de estructuras	— E dove la portiamo? — La portiamo qua, dietro alla ferroveria... c'è un gabbiotto di mio suocero, con dieci metri di terreno... giusto per tirarci su un po' di insalata. Quello è un nascondiglio perfetto.	54
Repetición léxica y de estructuras	— E va bene, come vuoi... Sai cosa sei? Sei una scema! — Ah, sono scema?	55
Repetición léxica y de estructuras	— Ah, ci ho già pensato: gli diremo che hai avuto una gravidanza isterica . — Isterica?	55
Repetición léxica y de estructuras	Sì, è successo già tante volte che una crede di essere incinta... le cresce la pancia e poi, quando va a partorire, le viene fuori soltanto aria . Solo aria! Fanno una figura!	55
Repetición léxica y de estructuras	— Sì, è successo già tante volte che una crede di essere incinta... le cresce la pancia e poi, quando va a partorire, le viene fuori soltanto aria. Solo aria! Fanno una figura! — Ma va', soltanto aria? E come mi sarebbe venuta 'sta gravidanza isterica?	55
Repetición léxica y de estructuras	Per via di questa tua ossessione di essere madre... «Voglio un bambino! »... E tu il bambino l'hai fatto... D'aria!	55
Repetición léxica y de estructuras	E tu il bambino l'hai fatto... D'aria! Solo l'anima del bambino!	55
Repetición léxica y de estructuras	— Ah! Che spiritosa! — Le incinte-isteriche son sempre spiritose!	55
Repetición léxica y de estructuras	Ma qui ci fregano tutti l'idea, vedrai che fra un po' vedremo passare anche dei cani incinti col loro bel paltoncino, e gli uomini... già li vedo... tutti gobbi! Donne incinte, uomini gobbi! ... Cosa penseranno di noi all'estero!	56
Repetición léxica y de estructuras	— Ehi, che t'è successo?... T'è venuto il coraggio... sono contenta. Lo sapevo che ci avresti ripensato... anche le pisciasotto come te viene il momento che si svegliano. Muoviti scemona! Sai una cosa, mi fa una commozione sentirmi 'sto pancione, mi fa venire in mente il mio bambino . — Il tuo bambino?	56
Repetición léxica y de estructuras	Indietro, indietro! State alla larga... è pericoloso... può darsi che siano carichi di materiale infiammabile... può scoppiare da un momento all'altro!	57
Repetición léxica y de estructuras	— Certo, è un amicone... un no-global di quelli tremendi... per me è un infiltrato . — Un infiltrato nella polizia?	58
Repetición léxica y de estructuras	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi, aiutatemi anche voi! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Repetición léxica y de estructuras	— Giusto! Porco cane!... Mica saranno rimasti dentro, schiacciati nelle cabine? — No, non sono rimasti schiacciati , si sono salvati.	58
Repetición léxica y de estructuras	— No, non sono rimasti schiacciati, si sono salvati . (...) — Si sono salvati scappando subito come dei razzi!	58
Repetición léxica y de estructuras	Io sequestro! Sequestro e confisco! Piuttosto, datemi una mano a raccogliere 'sti sacchetti.	58
Repetición léxica y de estructuras	Che io, quasi quasi , mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59

Repetición léxica y de estructuras	— Sei matto? Mica ti vorrai mettere alla stregua di quei balordi, pelandroni-sottoproletari, che te lo dico io, quelli non sono mica operai, quelli sono degli scioperati! — Scioperati? Ha parlato il «Cavaliere del Lavoro»!	59
Repetición léxica y de estructuras	Scioperati? Ha parlato il «Cavaliere del Lavoro»! Ma lo sai cosa vuol dire scioperati? Vuol dire che quelli fanno sciopero! E non fai sciopero tu?	59
Repetición léxica y de estructuras	Ma lo sai cosa vuol dire scioperati? Vuol dire che quelli fanno sciopero!	59
Repetición léxica y de estructuras	Vuol dire che quelli fanno sciopero! E non fai sciopero tu?	59
Repetición léxica y de estructuras	— Scioperati? Ha parlato il «Cavaliere del Lavoro»! Ma lo sai cosa vuol dire scioperati? Vuol dire che quelli fanno sciopero! E non fai sciopero tu? — Sí, faccio sciopero, ma non frego la roba che non è mia!	59
Repetición léxica y de estructuras	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione !» E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Repetición léxica y de estructuras	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione !» E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Repetición léxica y de estructuras	— Beh, ma che succede qui? — Succede che stiamo facendo i facchini, salviamo la patria!	60
Repetición léxica y de estructuras	— Succede che stiamo facendo i facchini, salviamo la patria! — Ma che salvare la patria! Qui si sta facendo razzia!	60
Repetición léxica y de estructuras	Ehi, voi laggiú: fermi lí, mettete giú quella roba! Mettete giú quei sacchi o sparo! Vigliacchi, maledetti, se la sono svignata! E a voi, chi vi ha dato il permesso di toccare quei sacchi?	60
Repetición léxica y de estructuras	— Volentieri, ma guardi che ce l'aveva detto l'appuntato , quello che sta laggiú a verificare presso il camion. — Quale appuntato laggiú?	60
Repetición léxica y de estructuras	Sí, sembra un po' fanatico, ma guarda che invece sotto sotto è una brava persona: è lui che ha caricato tua moglie sull'autoambulanza!	61
Repetición léxica y de estructuras	Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo!	62
Repetición léxica y de estructuras	— Ehi, voi due... dove andate? Fermatevi... Fermi o sparo! Sparo! — Sí, spara! Sparati sui coglioni!	62
Repetición léxica y de estructuras	Scappa, scappa ... tanto lo so dove abiti! Conosco le strade!... E so leggere, io!	63
Repetición léxica y de estructuras	Voglio morire... voglio morire...	63
Repetición léxica y de estructuras	— Voglio morire... voglio morire... (...) — Voglio morire... Non ne posso piú di figli! Oddio, che pancia! Oddio, la stanchezza della gravidanza...	63
Repetición léxica y de estructuras	Voglio morire... Non ne posso piú di figlio! Oddio , che pancia! Oddio , la stanchezza della gravidanza...	63
Repetición léxica y de estructuras	Guarda, guarda quanta insalata abbiamo qui! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Repetición léxica y de estructuras	Guarda, guarda quanta insalata abbiamo qui! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Repetición léxica y de estructuras	Guarda, guarda quanta insalata abbiamo qui! Abbiamo da mangiare insalata per un anno!	63
Repetición léxica y de estructuras	E parla... e parla!	63

estructuras		
Repetición léxica y de estructuras	— Amici. — Che amici?	64
Repetición léxica y de estructuras	— Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!? L'avevo capito subito io, che c'era il trucco! — Ma lei è matto! Di che trucco sta parlando?	64
Repetición léxica y de estructuras	Ecco, adesso ci siamo, lo sapevo, lo sapevo!	64
Repetición léxica y de estructuras	— Guardi, signor brigadiere che lei sta prendendo un granchio... — No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Repetición léxica y de estructuras	— No, il granchio l'ho presso prima... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva! — Ma di che refurtiva parla? È impazzito?	64
Repetición léxica y de estructuras	E non facciamo le furbe, che tanto non attacca piú! Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia, poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via! È tutto il giorno che vedo passare donne incinte! Ma possibile che tutte le femmine di 'sto quartiere siano rimaste in stato interessante allo stesso tempo? Che è? La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera! Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Repetición léxica y de estructuras	E non facciamo le furbe, che tanto non attacca piú! Il giochetto ormai è scoperto! I mariti vanno fuori a fare razzia, poi passano i sacchetti alle mogli che si fanno un pancione e via! È tutto il giorno che vedo passare donne incinte! Ma possibile che tutte le femmine di 'sto quartiere siano rimaste in stato interessante allo stesso tempo? Che è? La maratona provinciale del sesso? Capisco la proverbiale prolificità delle donne del popolo... ma qui si esagera! Donne mature, ragazze, ragazzine, perfino una vecchietta di ottant'anni ho visto passare incinta oggi: un pancione che pareva avesse due gemelli!	64
Repetición léxica y de estructuras	— Lo so, ma non è mica per quello che crede lei sa... ma per via della festa... della santa Patrona... santa Eulalia. — Cos'è 'st'altra storia della santa Patrona?	65
Repetición léxica y de estructuras	— Non la conosce? Che santa! Santissima! Una brava donna... che... che voleva restare incinta, a tutti costi... Ne faceva! Ne faceva! Ma non riusciva mai... Fino a che, a un certo punto... il Padreterno di lassú ci ha avuto pietà e: pscium! E rimasta incinta... all'età di sessant'anni! Un miracolo! — A sessant'anni?	65
Repetición léxica y de estructuras	— Oh, che bella tradizione! Brave! Allora è per quello che svuotate i negozi del supermercato... soltanto per potervi procurare la roba da mettervi in pancia! Ma guarda cosa fa la religiosità del popolo. Avanti! Piantiamola con'sta pagliacciata! Faccia vedere cos'ha lí sotto, altrimenti perdo la pazienza! — Perde la pazienza , e cosa fa? Ci strappa i vestiti? L'avverto che se solo ci tocca con un dito e se insiste a voler vedere, le capita una disgrazia!	65
Repetición léxica y de estructuras	— Perde la pazienza, e cosa fa? Ci strappa i vestiti? L'avverto che se solo ci tocca con un dito e se insiste a voler vedere, le capita una disgrazia! — Ma mi faccia ridere! Che disgrazia?	65

Repetición léxica y de estructuras	Oh, senti senti , che bel miracolo!	66
Repetición léxica y de estructuras	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: « Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!»	66
Repetición léxica y de estructuras	«E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo! » E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: «Papà, papà, il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Repetición léxica y de estructuras	Sí, ma la storia non è finita... al vecchio s'è fatto subito buio negli occhi: «Non ci vedo piú, non ci vedo piú! — gridava. — Sono cieco! Dio mi ha punito!» «E ci credo adesso, o miscredente?», gli ha detto santa Eulalia. «Sì, ci credo!» E allora, terzo miracolo: dalle rose è spuntato un bambino già di dieci... (mima l'altezza) di dieci mesi, che parlava, e ha detto: « Papà, papà , il Signore ti perdona, adesso puoi morire in pace!» L'ha toccato con una manina sulla testa e TAC!, il vecchio è morto di un colpo!	66
Repetición léxica y de estructuras	— Cos'è quella roba ? — Quale roba ? Oh, tu guarda!/? Pare insalata!	67
Repetición léxica y de estructuras	— Quale roba? Oh, tu guarda!/? Pare insalata! — Eh sí, è proprio insalata : cicoria...	67
Repetición léxica y de estructuras	Anch'io, anch'io ho un cavolo!	67
Repetición léxica y de estructuras	— ... indivia, ricciolina... anche un cavolo! — Anch'io, anch'io ho un cavolo!	67
Repetición léxica y de estructuras	— Ma noi mica l'avevamo nascosta! Vuoi vedere che è un miracolo ?! — Sí, il miracolo del cavolo!	67
Repetición léxica y de estructuras	— Addio! — Ma che addio! Io voglio sapere perché vi siete messe tutta 'sta roba addosso.	67
Repetición léxica y de estructuras	— Che succede adesso? Va via la luce? (...) — Va via la luce? No, guardi che lei si sbaglia... io ci vedo benissimo. Ci vedi tu?	68
Repetición léxica y de estructuras	Ma non facciamo scherzi! L'interruttore , dov'è l'interruttore ?	68
Repetición léxica y de estructuras	— Oh, mio dio, è diventato cieco! — Cieco ... così giovane!	68
Repetición léxica y de estructuras	— Piantala! Aprite la finestra ... voglio vedere di fuori! — Ma è aperta la finestra!	68
Repetición léxica y de estructuras	— Ma è aperta la finestra! — Sí, la finestra è aperta , non vede?	68
Repetición léxica y de estructuras	Venga, venga a vedere. Ecco, di qua. Attento alla sedia!	68
Repetición léxica y de estructuras	— Eh già che è cieco , poverino! — Ma che cieco! ...	68
Repetición léxica y de estructuras	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Repetición léxica y de estructuras	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi ... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta	68

	l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	
Repetición léxica y de estructuras	No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione, ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero!	69
Repetición léxica y de estructuras	No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione, ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero!	69
Repetición léxica y de estructuras	— No, no, non vedo! Non vedo niente! Maledizione, ma che cosa m'è successo? Un fiammifero... accedente un fiammifero! — Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Repetición léxica y de estructuras	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Repetición léxica y de estructuras	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Repetición léxica y de estructuras	— Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa! Non vedo nessuna fiamma... mi faccia toccare...	69
Repetición léxica y de estructuras	No, no, guardi che è rovente...	69
Repetición léxica y de estructuras	— Voglio toccare, ho detto! Glielo ordino! — Beh, se lo ordina...	69
Repetición léxica y de estructuras	Ah, ah, iaohoo! La mano, mi sono bruciato la mano, dio, dio che male... come brucia!	69
Repetición léxica y de estructuras	Eh, per forza! Ha visto, ha visto, a non voler mai credere!	69
Repetición léxica y de estructuras	Allora sono cieco davvero? Sono cieco!	69
Repetición léxica y de estructuras	È un'ora che glielo stiamo dicendo! Non pianga così... su... coraggio... non pianga, per l'onore dell'arma... Ma cosa è successo in fin dei conti... non è successo niente... è diventato un po' cieco...	69
Repetición léxica y de estructuras	Voglio uscire... voglio uscire! Voglio andare a casa... dai miei superiori...	69
Repetición léxica y de estructuras	Aspetti, aspetti che l'accompagno alla porta... Oltre non posso accompagnarla. Ecco, qui... è qui la porta.	69
Repetición léxica y de estructuras	Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina!	70
Repetición léxica y de estructuras	— Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina! — Ammazza che manina!	70
Repetición léxica y de estructuras	Brigadiere!... Brigadiere! Accidenti, è svenuto.	70
Repetición léxica y de estructuras	È morto, è morto, non respira piú!	70
Repetición léxica y de estructuras	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Repetición léxica y de estructuras	Ma no... credi a me... respira... respira... No respira! E non gli batte nemmeno il cuore!	70
Repetición léxica y de estructuras	— Eh sí, forse ho esagerato un po'... Cosa facciamo adesso?! — Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho	70

	messo le chiavi di casa?	
Repetición léxica y de estructuras	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Repetición léxica y de estructuras	Vedrai... come gli entra l'ossigeno nello stomaco... vedrai che il torace si solleva... poi si riabbassa... ecco, ecco... comincia ad alzarsi, comincia a respirare... Guarda come si solleva bene... ecco, vedrai che adesso si riabbassa.	72
Repetición léxica y de estructuras	— Sei sicuro ? — Sicurissimo , avanti, dammi le chiavi di casa tua che vado a riprendermele.	73
Repetición léxica y de estructuras	— Calma, chi vuoi che sia, sarà qualche inquilino . — Ma che inquilino , è il brigadiere...	73
Repetición léxica y de estructuras	Ma no, non è lui , ci assomiglia ma non è lui .	73
Repetición léxica y de estructuras	— Ma no, non è lui , ci assomiglia ma non è lui . — No, hai ragione, non è lui .	73
Repetición léxica y de estructuras	— Ma no, non è lui, ci assomiglia ma non è lui. — Diceva scusi? Assomiglio a chi?	73
Repetición léxica y de estructuras	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Repetición léxica y de estructuras	Sí, sí , è una cassa regolarmente... da poveri, ma il coperchio, quello almeno, non glielo facciamo mancare!	74
Repetición léxica y de estructuras	— Allora, andiamo ? — Sí, sí, andiamo : io vado avanti a farvi scaricare la cassa.	75
Repetición léxica y de estructuras	— Me l'hanno fatto venire in mente gli egizi , che quando morivano si facevano riempire la cassa da morto di cibarie per nutrirsi durante il viaggio nell'aldilà... — Gli egizi ?	75
Repetición léxica y de estructuras	— Gli egizi ? — So tutto degli egizi !	75
Repetición léxica y de estructuras	— So tutto degli egizi ! — E dato che sai tutto sugli egizi , il defunto chi lo fa?	75
Repetición léxica y de estructuras	Ma sono gli ultimi viaggi... e poi cosa ci possiamo fare: se è morto è morto . Se è vivo vedrai che appena riprende i sensi va di corsa in pellegrinaggio a piedi fino al santuario di Santa Eulalia e si butta in ginocchio e fa il ringraziamento per grazia ricevuta, vista acquistata, salute ottima, seppure incinto!	75
Repetición léxica y de estructuras	— Continua a scherzare, vedrai cosa ci capita . — Piú di quello che ci è già capitato in queste ventiquattro ore non ci potrà capitare. Vieni qua piuttosto, e aiutami a tirarlo su... che lo mettiamo via.	76
Repetición léxica y de estructuras	Piú di quello che ci è già capitato in queste ventiquattro ore non ci potrà capitare . Vieni qua piuttosto, e aiutami a tirarlo su... che lo mettiamo via.	76
Repetición léxica y de estructuras	— Piú di quello che ci è già capitato in queste ventiquattro ore non ci potrà capitare. Vieni qua piuttosto, e aiutami a tirarlo su... che lo mettiamo via. — Dove lo mettiamo ?	76
Repetición léxica y de estructuras	— Nell'armadio . — Nell'armadio ?!?	76
Repetición léxica y de estructuras	Lo dici a me che lo sto portando, scusa? È un carabiniere, eh! Ecco fatto. Aspetta che gli infiliamo l'attaccapanni sotto la giacca... così... ecco, adesso tiralo su che lo appendiamo alla stanga... Sta sú... sta sú... ! Accidenti, ha la pancia talmente gonfia che l'anta manco si chiude. Spingi anche tu! Là! Guarda come è dentro bene! Comodo!	76
Repetición léxica y de	— Sta venendo chiaro... Sta venendo giù un' acqua da diluvio.	76

estructuras	— Ci mancava anche l' acqua! Torno subito... vado un attimo di là... fatti la tua pancia... avremo ancora un due viaggi... poi abbiamo finito... Che stanchezza!	
Repetición léxica y de estructuras	Cara la mia Margherita, finalmente... come stai?... Fatti vedere! Ma non hai la pancia!? E il bambino? Dov'è il bambino? Come sta? L'hai perduto?	77
Repetición léxica y de estructuras	No, no... stai tranquillo, è andato tutto bene!	77
Repetición léxica y de estructuras	— No, no... stai tranquillo, è andato tutto bene! — Davvero tutto bene? E tu stai bene? Raccontami qualcosa...	77
Repetición léxica y de estructuras	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia... ti racconta tutto lei...	77
Repetición léxica y de estructuras	Sì, sì, entrate pure... il brigadiere non c'è, non c'è nessuno. Dài, Giovanni, vieni fuori dalla cassa... che per farla entrare in casa bisogna metterla di traverso.	77
Repetición léxica y de estructuras	Antonia, Antonia, vieni fuori... sbrighati.	77
Repetición léxica y de estructuras	Sì, sì, è andato tutto bene... stanno benissimo.	77
Repetición léxica y de estructuras	Meno male... Grazie, grazie di tutto.	77
Repetición léxica y de estructuras	Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto.	78
Repetición léxica y de estructuras	— Ecco fatto... i sacchetti sono tutti sistemati. Spingi, spingiamoli piú sotto. — Sistemati un corno... guarda qua: a forza di spingere li abbiamo messi dentro da una parte... e sono venuti fuori dall'altra... Ma quanta roba! Dentro alla cassa non sembrava mica cosí tanta! Sembra diventata il doppio!	78
Repetición léxica y de estructuras	— Per forza, se guardi con la testa in giú... tutto poi ti sembra esagerato... Si chiama appunto effetto yoga... Dài, aiutami a tirar su la cassa... — Hai ragione... ma che cos'è 'sto fatto dell' effetto yoga che dicevi?	78
Repetición léxica y de estructuras	Eh, lo adoperavano gli indiani, poveracci; nasce da quando non avevano ancora niente da mangiare... si mettevano a testa in giú... e in quella posizione s'immaginavano quello che volevano... roba da mangiare, da bere... sempre di piú... e mangiano, mangiano...	78
Repetición léxica y de estructuras	— Adesso immaginano di avere anche le industrie, le automobili? — No, industrie e automobili ce le hanno davvero... e anche gli scienziati piú preparati al mondo, ma questa è un'altra storia...	79
Repetición léxica y de estructuras	No, no quella ce l'hanno ancora. E c'hanno pure la bomba atomica! Dài che ci siamo... spingi.	79
Repetición léxica y de estructuras	No, no, un'altra... m'è sembrato di vedere il brigadiere dentro l'armadio.	79
Repetición léxica y de estructuras	— No, no, un'altra... m'è sembrato di vedere il brigadiere dentro l'armadio. — Il brigadiere?	79
Repetición léxica y de estructuras	— Antonia! La pancia! Ti sei fatta fare il trapianto?! — Il trapianto?!	79
Repetición léxica y de estructuras	— Piccolo. — Come piccolo?	80
Repetición léxica y de estructuras	— T'han fatto il taglio cesareo? (...) — E anche a te ti han fatto il taglio cesareo?	80
Repetición léxica y de estructuras	Eh no, poverina, lei l'hanno addormentata. E da addormentata come faceva a saperlo?	80
Repetición léxica y de	Sì, sí, hai ragione... scusa... forse hai fatto bene... anzi	80

estructuras	senz'altro.	
Repetición léxica y de estructuras	— Grazie, Antonia, per quello che hai fatto: sei proprio una brava donna. — Sí, sí, sei proprio una brava donna!	80
Repetición léxica y de estructuras	Sí, sí, Antonia (<i>con intenzione</i>): sei proprio una buona donna!	80
Repetición léxica y de estructuras	Vieni... vieni qui... non stare in piedi... che col cesareo sai... forse avresti fatto meglio a restare ancora là, all'ospedale.	81
Repetición léxica y de estructuras	— Sí, sí... dalla faccia... stai proprio bene... Oh, ma tu guarda che bel pancione! Sarà l'impressione ma mi pare che faccia vrrr... Si muove di già!... — Si move? Scusa, Antonia, fai toccare anche a me?	81
Repetición léxica y de estructuras	— E io non conto piú niente! Sono diventata di colpo una scamorza? Tutte le feste all'Antonia! E io? — Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Repetición léxica y de estructuras	— Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire. — Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Repetición léxica y de estructuras	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto , al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Repetición léxica y de estructuras	Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole...	81
Repetición léxica y de estructuras	— Avete ragione... spostarlo è troppo pericoloso, è troppo pericoloso... ci sono le bombole... (...) — Ci sono... le bombole... Ma tu non potevi almeno avvisare... invece di farmi stare in pensiero... non facevi altro che telefonare...	81
Repetición léxica y de estructuras	— Giovani... cos'è? (...) — Giovani, cos'è...	81
Repetición léxica y de estructuras	— Scusa, Giovanni, cos'è questa roba... ? (...) — Scusa, Giovanni, cos'è questa roba di legno marrone?	82
Repetición léxica y de estructuras	— Scusa, Giovanni, cos'è questa roba...? (...) — Giovanni cos'èèè?! Dimmelo! Mi fa anche un po' impressione... mi ricorda qualcosa...	82
Repetición léxica y de estructuras	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Repetición léxica y de estructuras	Ma non l'hai ancora capito? Non guardi mai la televisione? Un bambino... lo capirebbe subito anche un bambino! Guarda la televisione... la pubblicità... soprattutto quando si vede la spuma... le onde...	82
Repetición léxica y de estructuras	— Scusa, Giovanni, cos'è questa roba...? (...) — Ma cos'è, Giovanni? ...	82
Repetición léxica y de estructuras	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	82
Repetición léxica y de estructuras	È un asse da surf... stile barocco! Le vendono in fabbrica... davanti ai cancelli. Adesso ci mettono a zero ore fino a gennaio... dico... in dicembre... cosa facciamo? Andiamo sull'Atlantico a fare surf! Passa una vela da competizione: «Massimo!, Massimo	82

	D'Alema!, Tronchetti Provera! Luna Rossa!» — ci divertiamo eh? Ci divertiamo insieme! Lo so, lo so... non ci credi... infatti è un'altra cosa.	
Repetición léxica y de estructuras	— Ma, cos'è, Giovanni? ... (...) — Giovanni , dimmi cos'è!	82
Repetición léxica y de estructuras	Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: « La culla, la culla! » È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú.	82
Repetición léxica y de estructuras	— Oh, ma non si può scherzare! Hai proprio poca fantasia... È la culla! Quando ho detto a Luigi: «Luigi, guarda che tua moglie aspetta un bambino...», lui subito: « La culla, la culla! » È entrato nel primo negozio di culle che ha incontrato: «Mi dia la piú moderna che c'è!» Il commesso: «Le interessa un prodotto giapponese? Si chiama Sweet Balance». Vedi, qui ai lati ci sono quattro buchi... si appende al soffitto con dei cavi di acciaio... si mette dentro il bambino... basta toccarla appena, ed ecco che la culla dondola per delle ore... Poi, quando il bambino piange, si dà un colpo: zach! Giro della morte! E il bambino per una settimana... come ingessato: non respira piú. — Mi pare un po' lunga come culla!	83
Repetición léxica y de estructuras	Oh, papà, che piacere. Entra, entra.	83
Repetición léxica y de estructuras	— Non andarglielo a dire, che è già rincoglionito per conto suo... — Non cominciare tu... non sono affatto rincoglionito ... Come sta la mia Antonia...	83
Repetición léxica y de estructuras	No papà, lei non è Antonia ... Antonia ... è lei.	83
Repetición léxica y de estructuras	— Ah sí? — Sí papà, sono io.	83
Repetición léxica y de estructuras	— Ah sí? (...) — Ah sí ... e dov'è andato?... Stai tranquilla, vedrai che tornerà. Oh, eccolo che è tornato... Ohi, s'è fatto un giovanotto! Però non dovresti far aspettare la mamma...	83
Repetición léxica y de estructuras	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli! ... Dei padri, dei padri, dei figli ... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Repetición léxica y de estructuras	Bravo! Bisogna essere sempre amici dei figli!... Dei padri, dei padri , dei figli... Piuttosto, ero veuto qui per portare della roba...	83
Repetición léxica y de estructuras	Antonia ...? Antonia ...!	84
Repetición léxica y de estructuras	E smettila di chiamarmi! Antonia, Antonia, Antonia, Antonia! Va bene, sí, è roba che ho comperato iere a prezzo ridotto...	84
Repetición léxica y de estructuras	— Fregata! — Fregata? Ti sei messa a rubare?	84
Repetición léxica y de estructuras	Eh no, eh ... questo è troppo! Mi hai fatto credere addirittura di essere incinta da trapianto!	85
Repetición léxica y de estructuras	Il commissario che sta facendo sgomberare appartamento per appartamento... brava persona! Mi ha anche detto che queste case le abatteranno perché fatiscenti ... Bella parola: fatiscenti! Eh?... E ci faranno due grattacieli, di duecento metri ciascuno, tutti coperti di verde, rampicanti e cascanti. Che spettacolo! Roba	85

	da signori raffinati!	
Repetición léxica y de estructuras	— E va bene: sí è vero, non pago il mutuo da tre mesi, e non pago neanche la luce e il gas ... tant'è vero che ce li hanno bloccati. — Ci hanno bloccato anche il gas e la luce! Ma perché non hai pagato?	86
Repetición léxica y de estructuras	— E va bene: sí è vero, non pago il mutuo da tre mesi, e non pago neanche la luce e il gas ... tant'è vero che ce li hanno bloccati . — Ci hanno bloccato anche il gas e la luce! Ma perché non hai pagato?	86
Repetición léxica y de estructuras	Sí che lo so... lo so!!!	87
Repetición léxica y de estructuras	Beh, visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscente! Fatiscente! Che bella parola!	87
Repetición léxica y de estructuras	Beh, visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscente! Fatiscente! Che bella parola! Fatiscente! Che poi vuol dire vita da fate!	87
Repetición léxica y de estructuras	— Ma non ti preoccupare, non finisce certo così! Ci sono le leggi, le regole imposte dalle istituzioni, che intervengono ipsofatto contro ogni truffa o esproprio organizzato dagli infami speculatori! — Ma che stai dicendo? Quale intervento ipsofatto?	87
Repetición léxica y de estructuras	— Ma non ti preoccupare, non finisce certo così! Ci sono le leggi, le regole imposte dalle istituzioni, che intervengono ipsofatto contro ogni truffa o esproprio organizzato dagli infami speculatori! — Ma che stai dicendo? Quale intervento ipsofatto?	87
Repetición léxica y de estructuras	— Ma non ti preoccupare, non finisce certo così! Ci sono le leggi, le regole imposte dalle istituzioni, che intervengono ipsofatto contro ogni truffa o esproprio organizzato dagli infami speculatori! — Quello di cui parli sempre tu! Il metodo democratico del nostro Governo, che non ci lascerà mai soli e indifesi, a noi lavoratori, preda facile degli infami ... Per dio, non siamo una congrega di miserabili abbandonati a se stessi!	87
Repetición léxica y de estructuras	Ma a braccetto con Dini, il roso , precisa: «Io in questo governo non ci sto più. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro». «Anch'io! Anch'io!» ripete il roso , campione dei voltagabbana.	88
Repetición léxica y de estructuras	« Anch'io! Anch'io! » ripete il rospo, campione dei voltagabbana.	88
Repetición léxica y de estructuras	— No, l'ho sempre pensato, ma non ho mai avuto il coraggio di dirlo... mi ci voleva proprio 'sta mazzata tremenda sul cranio, che mi sotterra vivo, con tutte le mie speranze! Facevo il bastian contrario da fesso perché mi sognavo che da un momento all'altro tutto tornasse come una volta... con Berlinguer, Gramsci... E ti dirò anche una cosa, già che ci siamo: che anch'io, con il Luigi, ho rubato! Guarda qua sotto il letto... sacchetti di zucchero e farina! — Hai rubato?!	89
Repetición léxica y de estructuras	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Repetición léxica y de estructuras	— Ah, no? — No! È il coperchio di una cassa da morto! Eccola qua, dammi una mano Luigi, è stata mia l'idea, per trasportare la roba!	89
Repetición léxica y de	— No, fermo, cosa fai?!	89

estructuras	— Faccio quello che devo fare... devi saperle tutte le cose...	
Repetición léxica y de estructuras	Faccio quello che devo fare ... devi saperle tutte le cose...	89
Repetición léxica y de estructuras	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Repetición léxica y de estructuras	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Repetición léxica y de estructuras	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Repetición léxica y de estructuras	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Repetición léxica y de estructuras	Ci vedo! Ci vedo! Santa Eulalia mi ha perdonato... m'ha fatto la grazia!... La pancia?! Sono incinto! Oh, santa Eulalia benedetta. Ti ringrazio anche per questo... sono madre... sono madre...! Grazie, santa Eulalia! Grazie!	90
Repetición léxica y de estructuras	E botte da orbi a chi capita capita , come a Genova!	90
Repetición léxica y de estructuras	Giù... giù... buttiamogli in testa la cassa da morto!	90
Repetición léxica y de estructuras	Terrorismo? Chi fa il terrorismo in questo momento?	91
Repetición léxica y de estructuras	Anzi, ci sarà qualcuno che dirà: state tranquilli, guardatevi dalle provocazioni. Non agitatevi, lasciate fare a noi, noi andiamo a Roma adesso, ci mettiamo tutti attorno a un tavolo e discuteremo sulla mobilità del lavoro.	91
Repetición léxica y de estructuras	Certo il posto di lavoro va, viene, è fatalità... come il gioco della roulette: roulette russa.	91
Repetición léxica y de estructuras	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Repetición léxica y de estructuras	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo , avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Repetición léxica y de estructuras	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Unidad fraseológica	O la borsa o la vita!	12
Unidad fraseológica	Se fate i prepotenti, ce ne andiamo con la roba, senza pagare il becco di un quattrino!	12

Unidad fraseológica	Dovevi vedere il direttore: è diventato bianco come uno straccio .	12
Unidad fraseológica	Va come un razzo alla cassa per telefonare... ma il telefono non funziona.	12
Unidad fraseológica	C'era lí un donnone grande grosso, anziana, tira su un dito che pareva una mitragliatrice... lo punta contro il direttore e gli fa: «Vigliacco! Te la prendi con una povera donna, che magari è anche incinta. Se adesso perde il bambino vedi che cosa ti capita! In galera ti mandiamo! Assasino!» E poi tutte in coro: in-fan-ti-ci-da-! In-fan-ti-ci-da-! Da piegarsi in due dalle risate!	13
Unidad fraseológica	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Unidad fraseológica	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo , che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Unidad fraseológica	Sí, si legava tutta stretta, strettissima... per non dare nell'occhio!	19
Unidad fraseológica	E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie , digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve!» Ho fatto bene?	19
Unidad fraseológica	E le ho anche detto: «E se poi tuo marito fa delle storie, digli di venire a casa mia, che c'è il mio Giovanni che gli dice quattro paroline come si deve! » Ho fatto bene?	19
Unidad fraseológica	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola... Ma lei ha dato retta al Papa e cosí la pillola non ha fatto effetto, tanto che si è gonfiata in una settimana...	26
Unidad fraseológica	Senta, non cada dalle nuvole .	26
Unidad fraseológica	Esegua, esegua pure... ma l'avverto, questa è una provocazione, anzi peggio: è una presa per il sedere!	27
Unidad fraseológica	Perché tutto costa un occhio della testa ... testa di coniglio!	27
Unidad fraseológica	Le stavo dando una mano ...	28
Unidad fraseológica	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Unidad fraseológica	Ecco, bravo! Solo delle chiacchiere... Il laureato poveraccio che deve fare il poliziotto perché non ha altro da scegliere... il padre che ha tirato la cinghia e s'è fatto venire un vitino cosí ... Ma cosa credeva, di farmi piangere?	30
Unidad fraseológica	E piantala di frignare... accidenti, sei proprio una piaga! Cos'è successo alla fine dei conti? È andato tutto liscio come l'olio , no? Hai visto come sono stati gentili quelli dell'ambulanza? È bastato dirgli: «State attenti che la ragazza qui non è incinta... ma è piena di refurtiva...» che subito non gli è parso vero di darci una mano. Ci hanno fatto perfino festa! «Ah, ah, che brave! Avete fatto bene! Ma certo, bisogna mazzolarli quei ladri pompaprezzi dei supermercati!»... Questa sí che è solidarietà!	53
Unidad fraseológica	Ma ti dico io! Non puoi raccontargli una balla che lui subito se la beve!	54
Unidad fraseológica	So benissimo che ha vent'anni... che è lungo come la fame , ma per me è sempre il mio bambino. Pronta?	56
Unidad fraseológica	Scusi, ma lei fa il «palo»? Doppio lavoro, eh? Se non si sbriga a intervenire quelli fra poco si fregano anche il camion.	59
Unidad fraseológica	Guardi, signor brigadiere che lei sta prendendo un granchio ...	64

Unidad fraseológica	No, il granchio l'ho presso prima ... quando ci sono cascato con la sceneggiata delle doglie e del parto prematuro! Ma adesso non ci casco piú, basta! Fuori la refurtiva!	64
Unidad fraseológica	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle! ... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Unidad fraseológica	No, quella è stata soltanto l'ultima goccia... perché il vaso era già pieno zeppo da un pezzo. Guarda... guarda quanta roba... Ma non è finita... devi sapere che questa non è una culla!	89
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E il direttore che cercava di calmarci: «Ma io non ci posso fare ninete, — diceva, — è la direzione che mette i prezzi, è lei che ha deciso l'aumento».	12
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io chiamo la polizia!	12
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma non riusciva a farsi strada... tutte le donne intorno... lui spinge... spintona lui ... spintoniamo noi a sacchettate, e una donna fa finta di prendersi un pugno nella pancia, casca per terra e fa la svenuta.	12
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tu dovevi vedere che artista!	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Beh, è andata a finire che quel pirla del direttore, tutto terrorizzato, ha mollato... e noi abbiamo pagato quello che avevamo deciso.	13
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sí! E allora io ci ho ripensato... ho combattuto una battaglia con me stessa... una battaglia tremenda e poi... ho fatto la spesa tutta da capo.	14
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io dico di non.	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, no, per carità... grazie, ma io non la voglio... a parte che, te l'ho già detto, non ho un soldo per pagartela.	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tira fuori l'onorabilità del suo nome infangato: «Piuttosto crepare di fame, ma guai andare contro la legge! Io ho pagato sempre tutto fino all'ultimo centesimo... Povero, ma onesto! Hai gettato il mio nome onorato nel fango!»	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Beh, se è per quello, nemmeno io li ho... e l'affitto non lo pago da cinque mesi... e non sono neanche riuscita a fare la spesa che hai fatto tu ...	15
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma cosa ho preso qui? Carne composta per cani e gatti? Oh, ma tu guarda!	16
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E tu vorresti che mi portassi a casa 'sta porcheria qua?	16
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tu ti porti via la roba usuale: olio, pasta...	16
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E quando mai hai capito qualcosa tu delle donne?	18
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Forse... non te lo ha detto perché... non lo sa ancora. E se non lo sa lui , come fa a venirlo a raccontare a te?	18
Uso de pronombres	Eh sí, si vede che lei non gliel'ha voluto dire!	18

asociados al lenguaje enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Eh sí, perché lei ... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui , il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E se lui le faceva prendere la pillola, com'è che lei è rimasta incinta lo stesso?	18
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E se lui le faceva prendere la pillola, com'è che lei è rimasta incinta lo stesso?	18
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Cosí, lei , la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Beh, forse la pillola non le ha fatto effetto per il fatto... che lei la pillola non la prendeva... E se una la pillola non la prende... poi capita che la pillola... non faccia effetto.	19
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Cosí, lei , la Margherita, è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!! Un pancione!! Dovevi vedere, Giovanni!	19
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E noi dobbiamo scegliere: o il licenziamento o dobbiamo andare noi in Romania... pendolari... noi andiamo là e loro vengono qua, loro vengono qua e noi andiamo là: si chiama mobilità del lavoro.	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma non è finita: vengo fuori per andare a prendere la metro, passo davanti al supermercato lí della zona e ti vedo un sacco di donne... saranno state trecento che urlavano... e uscivano tutte cariche di roba e gridavano: «Questa roba l'abbiamo pagata quello che abbiamo deciso noi! » Hai capito?!	20
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io ... io...	21
Uso de pronombres	Che, guarda, se mia moglie mi combinasse una cosa simile, io le	21

asociados al lenguaje enfático y emocional	faccio mangiare anche la scatola di lamierino, compresa la chiavetta per aprirla!	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io...	21
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io ... io...	21
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E che a te non venga in mente di sgarrare a 'sto modo perché, guarda, io se solo vengo a sapere che hai fatto l'arraffo al supermercato, o che appena ti sei permessa di pagare sottocosto anche una scatola di acciughe, io... io ...	21
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	... Tu me la fai mangiare con la chiavetta compresa! Lo so!	21
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, peggio! Io me ne vado da questa casa... faccio fagotto e non mi vedi piú!	21
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E 'sta schifezza te la mangi tu !	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io ? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io... ti faccio morire di fame!	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io ... io... ti faccio morire di fame!	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senti, se la metti su 'sto tono, te ne puoi andare anche subito... anche senza divorzio! Ma come ti permetti di insinuare che io? ... Guarda... piuttosto che portare a casa della roba non pagata quello che è di legge, io... io ... ti faccio morire di fame!	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma tu ci vai mai a fare la spesa?	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ad ogni modo io non sono ancora un cane!	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io la mangio sí.	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io piuttosto mangio una tazza di latte e basta così!	22
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Come impossibile, le ho visto io scendere dai camion...	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!?! Ah, sí, del PD!	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Come impossibile, le ho visto io scendere dai camion...	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca che ha causato il fallimento, e si son	23

enfático y emocional	messi a mungerle distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, che casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai che è reato?	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Quelli dei contadini che hanno bloccato le vacche e le hanno portate davanti alla banca che ha causato il fallimento, e si son messi a mungerle distribuendo secchi di latte gratis a tutta la gente che passava... Poi una vacca è scappata dentro la banca e ha defecato nel caveau, che casualmente era aperto... Ha fatto un deposito: la cacca d'oro! Comunque, tu cosa pretendevi da me? Che io mi facessi dare un secchio di latte confiscato appena munto? Lo sai che è reato?	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E se io fossi venuta a casa con quel latte appena munto, tu poi l'avresti accettato?	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E se io fossi venuta a casa con quel latte appena munto, tu poi l'avresti accettato?	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i piú scatenati, c'erano i «tuoi» compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!?! Ah, sí, del PD!	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tu mi fai il favore, davanti a me, di evitare di dire PD con quel tono... PD! Quando nomini il mio partito, devi dire Partito Democratico, PD.	23
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma io non ho il diabete!	24
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Dalla Margherita; lei ha fatto la spesa grossa oggi, mi faccio prestare qualcosa. Vado e vengo.	25
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lei è d'un contrario a 'ste ruberie che piuttosto mi fa mangiare le teste di coniglio surgelate!...	25
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi, non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola... Ma lei ha dato retta al Papa e cosí la pillola non ha fatto effetto, tanto che si è gonfiata in una settimana...	26
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ah, se vengono anche qui da me gli faccio vedere io !	26
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Come dire che io sarei un ladro, teppista e balordo!	26
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io non c'entro.	26
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io ho ricevuto degli ordini e devo eseguirli.	26
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Noi non possiamo permettercela la roba da cristiani...	27

enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei , poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Del resto, anche noi col nostro stipendio non si scherza; mia moglie anche lei, poveraccia... con tutto che io mangio in caserma...	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Guardi, io proprio la capisco.	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto... a fare 'sta porcata di rastrellamento.	27
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... Sono loro che rubano!	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Scusi, signor appuntato... ha detto giusto, è appuntato, lei ?	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io sono uno che ragiona.	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. Inter nos: io sono laureato, caro signore...	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Appuntato... noi qui avremmo finito... che facciamo, andiamo avanti?	28
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Non ho bisogno!... Vede, inter nos... stavo dicendo che io sono laureato. Mio padre ha tirato la cinghia per anni e anni per farmi studiare...	29
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E alla fine cos'ho trovato? Niente: o emigrare, o un posto di spazzino municipale, o vai nella polizia! A me mi ci hanno obbligato... caro signore! «Vieni nella polizia e conoscerai il mondo!»	29
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E io l'ho conosciuto il mondo. Bel mondo! Un mondo di bastardi, di furbi e di fregati!	29
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Me l'aspettavo io .	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	«Ma non posso mica emigrare... sa, io sono laureato!»	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E domani io scommetto che la ritrovo, lei davanti alla mia fabbrica, metre faccio i picchetti...	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E domani io scommetto che la ritrovo, lei davanti alla mia fabbrica, metre faccio i picchetti...	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei... cerchi di capire... inter nos»	30
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	«Scusi... cerchi di capire... io sono a sinistra... sono molto più a sinistra di lei ... cerchi di capire... inter nos»	30

Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lui , il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ah, ma io ho capito... quello lí è un provocatore.	31
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!»	31
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	L'ho appena lavata... ce la do io l'occhiata sotto il letto...	32
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Eh, l'hai detto... E allora io le ho detto di venire qui a casa nostra.	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Se tu me dai ancora un colpo alla vertebra, mi porto il sunto della piattaforma del PD nell'armadio e non esco piú!	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Se lei vuole tenersi il cappotto addosso, tu glielo lasci addosso!	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Se lei vuole tenersi il cappotto addosso, tu glielo lasci addosso!	33
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Cosa ne sai tu se sono premature o no? Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Cosa ne sai tu se sono premature o no? Vuoi sapere piú di lei che ce le ha?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Che te ne frega a te ?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ahoohoo! E perché, e perché! Tutto noi dobbiamo fare? Noi correre, noi fare i figli, noi prenotarci! E perché non l'ha fatto suo marito?	34
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E allora, non potrebbero aver fatto l'amore prima di sposarsi... o sei un moralista del porco giuda anche tu , peggio del Papa?	35
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io non sono il «primo» che capita! Io sono il suo amico! Il suo migliore amico! E a me racconta sempre tutto, mi stima, mi chiede consigli... perché io sono piú anziano, e ho piú esperienza!	35
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E io invece sono un brigadiere dei carabinieri.	36

enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	... tu otto ore alla catena come una bestia, e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	36
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	... tu otto ore alla catena come una bestia, e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	36
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	... tu otto ore alla catena come una bestia, e loro lavorano a controllare che noi si faccia giudizio: che si paghi la merce ai padroni quello che loro vogliono! Non vi capita mai di controllare, per caso, che i padroni rispettino i contratti, che non ci strozzino con il cottimo, che non ci sbattano in cassa integrazione, che applichino le regole anti-infortuni...	36
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Voi chi? Noi carabinieri?	37
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Voi chi? Noi carabinieri?	37
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, lui diceva voi ... nel senso di loro... loro... della PS.	37
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, lui diceva voi... nel senso di loro... loro ... della PS.	37
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E io t'ho detto che se non c'è la prenotazione, poi all'ospedale non te l'accettano. Te la fanno girare per tutti gli ospedali della città, così ti crepa in macchina!	38
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senta, la smetta! Lei ci sta provocando!	38
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sente? Vuole suo marito... che mica può essere qui perché fa il turno di notte. Mi spiace, ma senza il consenso del marito, noi questa responsabilità mica ce la pigliamo.	39
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma dove vivete voi ? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Evidentemente lei non ha idea dei progressi che ha fatto la medicina oggi. Non ha mai letto del parto in vitro?	39
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io sí, sono proprio a digiuno del tutto!	39
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma dove vivete voi? Ma non siete mai stati a vedere che razza di macchinari hanno adesso qui a Milano... al Centro Ginecologico? Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39

Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io ci sono stato a prestare servizio lí dentro, cinque mesi fa, e ho visto che sono arrivati addirittura a fare un trapianto.	39
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma che trucco, te l'ho detto anch' io . Certo che è roba da non crederci: un bambino che nasce due volte... un bambino con due mamme!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E vabbè, il consenso glielo dò io : mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E vabbè, il consenso glielo dò io : mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E vabbè, il consenso glielo dò io : mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E vabbè, il consenso glielo dò io : mi prendo io la responsabilità! Mica voglio avere grane per mancata assistenza!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, voi non potete crepare dove vi pare e piace!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Certo, noi dobbiamo crepare come decide la legge!	40
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Lo sapevo io che andava a finire cosí! Cosa succede all'ospedale quando si accorgono che sono incinta di pasta e riso e scatolame?	41
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Non succede niente, perché noi all'ospedale manco ci arriviamo.	41
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, tu stai a casa! Queste sono cose da donna. Ci vado io ! Piuttosto, prendi uno straccio e asciuga il pavimento che si è tutto bagnato.	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Se non fai quello che dico io , ti voto contro!	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, tu stai a casa! Queste sono cose da donna. Ci vado io ! Piuttosto, prendi uno straccio e asciuga il pavimento che si è tutto bagnato.	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, tu stai a casa! Queste sono cose da donna. Ci vado io ! Piuttosto, prendi uno straccio e asciuga il pavimento che si è tutto bagnato.	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ecco, sí... io prendo lo straccio e asciugo... che queste sí che sono cose da uomini!	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto.	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Eh sí... comincerò col parlargli del Papa... «Fratelli in Cristo...! Io sono un umile lavorante della vigna: del Signore. Voi siete i miei grappoli d'uva, lasciatevi spremere, con l'otto per mille, prego».	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Se non fai quello che dico io , ti voto contro!	42
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Oh, Luigi! Ma cosa fai qui a quest'ora? Non dovevi arrivare domani mattina tu ?	43
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sarebbero che sono cose che a noi non devono interessare!	43

enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei , la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Certo, certo, sono d'accordo anch' io che sono cazzate!	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ah, certo, quelle sono cose da donne, eh? È la solita solfa! Noi le molliamo la busta paga, e poi le diciamo: «Arrangiate!» Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate».	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Facciamo all'amore perché abbiamo bisogno del nostro sfoto sessuale... e le diciamo: «Prendi la pillola!» La mettiamo incinta e «Arrangiate». Il bambino se lo spupazzano loro , loro se lo devono portare all'asilo, andarselo a riprendere...	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sto dicendo che hanno ragione loro : siamo proprio dei menefreghisti! Siamo anche noi degli sfruttatori a nostra volta... con la stessa mentalità dei padroni!	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei , la Margherita, non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E perché avrebbe dovuto lasciarti un biglietto? Tu non dovevi essere in fabbrica per il turno di notte? Piuttosto, com'è che sei già tornato?	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E così voi avete bloccato il treno?!	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Certo, certo, sono d'accordo anch' io che sono cazzate!	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io gliel'avevo detto anche agli altri compagni: «È inutile che stiamo qui a fare 'sta cagnara per farci ribassare il prezzo dell'abbonamento...»	44
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sicuro, ce lo deve pagare la ditta il viaggio! E ci deve pagare a che il tempo che passiamo in treno, perché noi , quelle ore, mica le perdiamo così, per farci il turismo... le perdiamo per il padrone: ci alziamo due ore prima per lui, e rientriamo a casa due ore dopo, sempre per lui!	45
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Dobbiamo cambiare noi le cose... e guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano!	45
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Noi l'abbonamento non dobbiamo pagarlo proprio per niente!	45
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi piú andare avanti: che bisogna muoversi! Che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, la spinta del partito. 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» Poi: «C'è la crisi, per via che il petrolio sale di prezzo, il petrolio sale e voi andate giú... in cassa integrazione o precari, assunzioni a tempo determinato». E no, Giovanni, basta! Bisogna muoverci noi ... dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipí!	45
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Dí, sbaglioi o tu hai parlato con quell'appuntato di PS senza baffi che assomiglia sputato al brigadiere dei Carabinieri coi baffi?	46
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sí, è una specialità cinese; si chiama pappa di Puan Fen. Prodi e D'Alema quando ultimamente sono andati in Cina, come l'hanno	46

enfático y emocional	assaggiata non volevano piú tornare in Italia. «Fate pure quello che vi pare, crolli il Governo, torni Berlusconi... noi di qui non ci muoviamo piú! È troppo buona questa pappa! La facciamo mangiare a tutti gli italiani!»	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma cosa me ne frega a me del frigorifero, della macchina e della televisione, quando, porco cane, mi fa schifo la vita che faccio... un lavoro che è roba da scimmie ammaestrate: una saldatura, un botto, un colpo di trapano, una saldatura, un botto, via un pezzo, avanti un altro... una saldatura... un botto... stringi il cottimo... una saldatura...	48
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E chi doveva dirmelo? Non la prende perché tanto non può avere bambini, per via d'una malformazione... come si chiama...? Aiutami tu ... È per via di un'angoscia ancestrale... accidenti, mi sfugge... Si chiama tipo... antalegico... satategico... adesso non mi ricordo...	49
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Hai raccolto tu le acque di mia moglie?	50
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	È inutile, bisogna avere fiducia nella gente! Io ho fiducia nella gente! Il burro? Ehi, chi m'ha fregato il burro? Ah, no, è qua; adesso ti faccio una minestrina. Ah, il riso... dammi un pacchetto di riso.	53
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Quel deficiente del Giovanni s'è cucinato davvero la minestra col miglio e... con le teste di coniglio! Ma ti dico io !	54
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E poi si la menta di come cucino io !	54
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ah, ma adesso in poi... gliela faccio vedere io : gli faccio teste di coniglio in tutte le salse... anche ripiene di miglio!	54
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Le mie storie? Le hai inventate tu , e adesso son storie mie?	54
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Scusami, ma io pianto qua tutto: non voglio neanche un sacchetto di pasta, guarda.	54
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ah, sono scema? E allora, tu che sei tanto intelligente e furba... voglio sapere cosa gli andrò a raccontare io a mio marito, quando mi rivedrà senza piú la pancia... e senza il bambino!	55
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tu e la tua bella idea di fare il giro degli ospedali. Se per telefono ti dicono che tua moglie non risulta ricoverata, che bisogno c'era di farci 'sta scarpinata!?	57
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi, aiutatemi anche voi ! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Presto! Presto! Salviamo 'sti sacchetti! Ehi, aiutatemi anche voi! Piuttosto, voi che siete arrivati prima di me, sapete qualcosa dei camionisti?	58
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io sequestro! Sequestro e confisco! Piuttosto, datemi una mano a raccogliere 'sti sacchetti.	58
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Che io , quasi quasi, mi prendo su un paio di 'sti sacchi e me li porto a casa! Lo faccio assaggiare al mio vicino pensionato e, se entro ventiquattr'ore non ha disturbi collaterali, siamo a posto.	59
Uso de pronombres	E non fai sciopero tu ?	59

asociados al lenguaje enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ecco, e allora, siccome siamo in un mondo di ladri, mettiamoci a rubare anche noi: «Alè! Il piú furbo è quello che arraffa di piú! E chi non frega è un coglione!» E allora, sai cosa ti dico? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri!	59
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Non faccia tanto lo spiritoso lei ! Gliel'ho già detto!	60
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	D'accordo, ma noi qui stiamo facendo un favore... che sennò si ruban tutto.	60
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sí, sembra un po' fanatico, ma guarda che invece sotto sotto è una brava persona: è lui che ha caricato tua moglie sull'autoambulanza!	61
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io stavo per dirti una cosa prima...	61
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Chiudono la fabbrica? E perché dovrebbero chiuderla? Mica siamo in crisi, noi . Anzi, abbiamo commesse per almeno due anni!	61
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Come no, guarda, stanno entrando nello stesso casermone dove abiti tu . E una è pure incinta.	62
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una «zabetta» come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposata io ! Dio! Che donna pedante!	63
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ferme lí dove siete! Ah, stavolta vi ho beccate! Eccole qua, tute e due incinte, adesso! Ma come crescono, 'ste pance!? L'avevo capito subito io , che c'era il trucco!	64
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vedo con piacere che lei non l'ha poi perso il suo pargoletto. In compenso, lei , signora... complimenti! In cinque ore ha fatto l'amore, è diventata mamma ed è già arrivata al nono mese... Che velocità!	64
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Guardi, signor brigadiere che lei sta prendendo un granchio...	64
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Dicono però che lui , il marito sia morto quasi subito.	65
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	La stessa che è capitata al marito incredulo di santa Eulalia! Questo vecchio era un miscredente e... non ci credeva: «Santa Eulalia, vieni qui subito che ti devo parlare. Apriti il vestito, e fammi vedere che cosa hai sotto la pancia, e ti avverto che, se veramente sei incinta, ti strozzo, perché vuol dire che quel bambino non è il mio!» Allora lei , la santa Eulalia, di colpo si è aperta il vestito e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	65
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Quale roba? Oh, tu guarda!? Pare insalata!	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma noi mica l'avevamo nascosta! Vuoi vedere che è un miracolo?!	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma che addio! Io voglio sapere perché vi siete messe tutta 'sta roba addosso.	67
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Va via la luce? No, guardi che lei si sbaglia... io ci vedo	68

asociados al lenguaje enfático y emocional	benissimo. Ci vedi tu?	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Va via la luce? No, guardi che lei si sbaglia... io ci vedo benissimo. Ci vedi tu?	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Va via la luce? No, guardi che lei si sbaglia... io ci vedo benissimo. Ci vedi tu ?	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Noi ci vediamo come prima. Forse a lei si sta abbassando la vista.	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Noi ci vediamo come prima. Forse a lei si sta abbassando la vista.	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	È qua, non lo vede? Aspetti che faccio io ... Ecco, vede, adesso è spenta, adesso è accesa... Madonna, che luce in casa mia! Non la vede?	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Venga... ecco qua la finestra... Stia attento... ecco qui c'è il davanzale... apriamo i vetri... tocchi, tocchi... Guardi fuori... Che panorama! Io me lo dimentico sempre... Bello! Speriamo che il padrone di casa non se ne accorga, altrimenti mi aumenta l'affitto! Quante luci! Che luminarie! Che festa! Tutto per santa Eulalia! Non vede?	68
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Un fiammifero?... Ho qualcosa di meglio di un fiammifero... Stia lí, non si muova, ché non conosce la casa, può farsi male... glielo porto io ... ho un bruciatore a fiamma... Guardi, guardi che bella fiamma... rossa!	69
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io ? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Come, cosa facciamo? Cosa c'entro io? Hai fatto tutto tu... Mi dispiace ma io me ne vado a casa mia... Le chiavi! Dove ho messo le chiavi di casa?	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu!	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vuol dire che mio marito ha incontrato il tuo che, figurati, gli avrà spifferato tutto sul fatto che io ero incinta! E io cosa gli racconto adesso? Io mica sono brava come te a cacciar balle!... Ah, mi spiace, ma di qui io non mi muovo. Adesso ci pensi tu a tirarmi fuori da 'sto pasticcio... gli racconti tutto tu !	70
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Hai visto tu a scherzare con i miracoli?	71
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71

Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Adesso io , secondo te, mi metto a baciare un carabiniere? Col mio passato politico! Che se poi lo viene a sapere Giovanni... No, non lo bacio!... Margherita... bacialo tu...	71
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io no, veh!	71
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti, io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti, io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi. Senti, io guardo se riesco a buttar giù la porta con qualche spallata.	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma no, l'hai visto, ci ho provato io , che mi sono sfasciato mezzo, non c'è niente da fare: neanche un bulldozer la butterebbe giù: ci sono due serrature e la spranga dietro!	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	È lei , mia moglie, che l'ha fatto mettere, ha il terrore dei ladri.	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ecco, e adesso che i ladri, quelli veri, hanno bisogno di entrare in casa, siamo fottuti... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi! Ma anche tu , porca vacca: un ladro che va a perdere le chiavi di casa.	72
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sì, stai fresco, quello è peggio di un molosso... non molla. Te lo dico io , quello si è piazzato lí vita natural durante... e aspetta; non potrò neanche far finta di tornare a casa... mi toccherà emigrare! Accidenti, arriva qualcuno...	73
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma io , veramente non sono un poliziotto.	74
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io sono uno delle pompe funebri.	74
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senta, la lasci a me... Se si fida... Io abito dall'altra parte della strada.	74
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Però lei ci deve permettere di caricare questi sachetti dentro alla cassa... sa, col fatto che piove... siccome è roba delicata, guai se si bagna. La cassa ha il coperchio spero!?	74
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sí, sí, andiamo: io vado avanti a farvi scaricare la cassa.	75
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Beh, io dico che sei un'incosciente, oltre che matta! Ma, la miseria, siamo qui con un morto in casa e lei pensa anche di fare il trasbordo della pasta e del riso.	75
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Beh, io dico che sei un'incosciente, oltre che matta! Ma, la miseria, siamo qui con un morto in casa e lei pensa anche di fare il trasbordo della pasta e del riso.	75
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Davvero tutto bene? E tu stai bene? Raccontami qualcosa...	77
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senti, ho un'idea. Chiudiamo la porta della camera, le blocchiamo dentro per un po', e intanto noi sbaracchiamo tutto. La roba la nascondiamo sotto il letto e la cassa la mettiamo all'impiedi	78

	dentro l'armadio.	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Sai che dopo che mi sono messo a testa in giù m'è venuta anche a me la suggestione?	79
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Senti Antonia, io sono stufa... t'aspetto di là e peggio per te!	79
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vai a riaprire che io non mi posso muovere...	79
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E anche a te ti han fatto il taglio cesareo?	80
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Perché lo domandi a lei... tu non lo sai?	80
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Eh no, poverina, lei l'hanno addormentata. E da addormentata come faceva a saperlo?	80
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Perché, a te t'hanno operata da sveglia, invece?	80
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Questa perdeva il figlio... io glielo potevo salvare. E dov'è, se no, la solidarietà... Non sei tu che dici sempre che ci si deve aiutare... E che un vero comunista... voglio dire uno del PD, uno che si rispetti deve essere uno...	80
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Giusto, fate le feste un po' a lei... Su, tiratevi via di dosso... che poi io devo anche uscire.	81
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Uscire... a fare? Ma tu sei matta. Tu non ti muovi di qui... ti metti subito a letto, al caldo... anzi spostiamo il letto lí, vicino alla stufa.	81
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma sí che è roba vostra, ho visto io l'Antonia che usciva dal gabbiotto stamattina!	84
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma roba dell'altro mondo... io divento matto!	84
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io aiutavo soltanto...!	84
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Perché da quando mi hanno licenziata io non porto a casa un soldo e con la tua busta paga ce la faccio appena a farti mangiare male e a tirare a campare!	86
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Vedi, vedi, noi donne siamo tutte delle disgraziate... anche tutte le altre che stanno in 'sto caseggiato e in quello di fronte e in quell'altro... tutte!	86
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Perché, tu cosa avresti fatto... saresti andato alla Banca di Geronzi a farti fare un altro mutuo di vent'anni per pagare il mutuo di tre mesi?	86
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io mi ammazzo! Ma ti rendi conto? Abbiamo faticato una vita come bestie per riuscire a farci una casa nostra, per viverci e lasciarla ai nostri figli... e di colpo: fottuti! Non abbiamo piú niente! Siamo dei barboni!	86
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E di chi è la colpa? Naturalmente sono io che non ho saputo gestire il prestito! Che non ho previsto che le rate sarebbero	86

enfático y emocional	aumentate, che le banche si sarebbero comportate come strozzini!!!	
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!	86
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Tu lo sai: non sono mai stato d'accordo a farci incastrare dai mutui! Mi ricordo di avvertelo anche urlato: attenta che le banche sono degli istituti di truffa! Affidargli la gestione dei prestiti è come offrire la conduzione della banca del sangue a un vampiro! E tu ci sei cascata!	86
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Hai visto? Sono io la disgraziata!	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Io che ho combinato tutto 'sto guaio! Ma nessuno ti ha detto che, negli ultimi tre anni, con il cosiddetto svuotamento salariale, vi hanno fottuto quasi due mesi di stipendio?	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	E tu , hai pagato almeno la luce e il gas?	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma siamo qui che franiamo, sbattuti in mezzo a una strada, e tu stai a pensare alla luce e al gas! Sei proprio un coglione anche tu!	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma siamo qui che franiamo, sbattuti in mezzo a una strada, e tu stai a pensare alla luce e al gas! Sei proprio un coglione anche tu !	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Beh, visto che vi ho trovati in allegria, io ragazzi vi saluto. E mi raccomando, sempre su con la vita! Vi auguro una bella vita tutta... fatiscente! Fatiscente! Che bella parola! Fatiscente! Che poi vuol dire vita da fate!	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Grazie della bella notizia! E sai qual è la beffa piú infame: vedere all'asta la nostra casa! Con la banca che se la compra alla metà del prezzo che noi abbiamo già sborsato!	87
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Per favore... non infierire anche tu ! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di piú a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di piú a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Per favore... non infierire anche tu! Lo capisco da solo come stanno andando davvero le cose: che la politica dei vari governi che si sono succeduti in questi ultimi anni assomiglia sempre di piú a un gioco di prestigio da circo coi trucchi tutti scoperti... E dire che io in questo governo, che è appena crollato, ci credevo, e devo ammettere che qualche legge giusta l'ha pure sfornata, come quella, seppur un po' arrangiata, del contratto di noi metalmeccanici...	88
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: «Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro».	88

enfático y emocional		
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Ma a braccetto con Dini, il rospo, precisa: « Io in questo governo non ci sto piú. Prodi chiede la fiducia? E io ci voto contro».	88
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Anzi, ci sarà qualcuno che dirà: state tranquilli, guardatevi dalle provocazioni. Non agitatevi, lasciate fare a noi , noi andiamo a Roma adesso, ci mettiamo tutti attorno a un tavolo e discuteremo sulla mobilità del lavoro.	91
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	Anzi, ci sarà qualcuno che dirà: state tranquilli, guardatevi dalle provocazioni. Non agitatevi, lasciate fare a noi, noi andiamo a Roma adesso, ci mettiamo tutti attorno a un tavolo e discuteremo sulla mobilità del lavoro.	91
Uso de pronombres asociados al lenguaje enfático y emocional	No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro. Sorridete, eh? Certo, certo, avete ragione. In verità noi operai e impiegati avventizi, licenziati, precari, senza dimora, ci troviamo un po' a livello basso... Siamo infatti con il culo per terra! Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!	91
Variedad diatópica	Il Giovanni se mi scopre va a chiamare i carabinieri: «Maresciallo, arresti mia moglie! È una ladra! È un'assassina!»	17
Variedad diatópica	Eh sí, perché lei... quella ragazza lí... è molto riservata... E anche perché lui, il Luigi ... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento con la crisi che c'è in ballo, che prima si devono sistemare... che se resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia. Tant'è vero che lui le faceva sempre prendere la pillola.	18
Variedad diatópica	Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita... si fasciava!	19
Variedad diatópica	Ma no, non sfasciargliela nel senso di rompergliela... sí, con l'ascia addirittura... no, sfasciare nel senso di togliere le bende... per via che suo marito, il Luigi , non vuole che resti incinta... tant'è vero che le faceva prendere la pillola... Ma lei ha dato retta al Papa e cosí la pillola non ha fatto effetto, tanto che si è gonfiata in una settimana...	26
Variedad diatópica	Il Luigi mi ha detto che loro l'amore per la prima volta l'hanno fatto solo dopo sposati!	35
Variedad diatópica	Il mio Luigi le ha raccontato tutte 'ste cose?!	35
Variedad diatópica	Pazzesco! Hai capito Margherita? Eh...? Il Luigi stava aspettando la partita internazionale...	35
Variedad diatópica	No! Il mio Luigi non vuole!	38
Variedad diatópica	Ma tu guarda che casino, chissà come ci resta il Luigi quando domani viene a casa dal turno e si ritrova padre tutto d'un botto.	42
Variedad diatópica	Ma non dire stronzate: provocatori! Adesso il Tonino è un infiltrato?	45
Variedad diatópica	E il Marco ?	45
Variedad diatópica	Piantala! Sempre a lamentarti stai! Non ho mai conosciuto una « zabetta » come te! Noiooosa! Menno male che non ti ho sposta io! Dio! Che donna pedante!	63
Variedad diatópica	Ma che cos'ha la Margherita ?	17
Variedad diatópica	E anche perché lui, il Luigi... dice sempre alla Margherita che è ancora presto, che non è il momento, con la crisi che 'è in ballo, che prima si devono sistemare... che resta incinta poi la ditta dove lei lavora la licenzia.	18
Variedad diatópica	La Margherita è molto cattolica... e siccome il Papa ha detto che la pillola è peccato mortale...	19
Variedad diatópica	Forse il Luigi non se ne accorgeva... perché la Margherita ... si fasciava!	19

Variedad diatópica	Così, lei, la Margherita , è venuta in casa e s'è decisa a sfasciarsi: ploff!!	19
Variedad diatópica	La Michaela qui davanti dice che lo fa tutti i gironi per suo marito... e giura che è buonissimo...	24
Variedad diatópica	Il martio della Michaela ?	24
Variedad diatópica	Non è la prima volta... al figlio della Rosa , per esempio, gli hanno fatto una perquisizione e intanto che nessuno guardava, track!, gli hanno infilato una pistola sotto il cuscino e un pacco di volantini terroristici sotto il letto.	32
Variedad diatópica	Tu, piuttosto, fai entrare la Margherita .	32
Variedad diatópica	La Margherita ? E dov'è?	32
Variedad diatópica	Ma quante volte glielo devo dire a quella deficiente dell'Antonia che questo è un saldatore autogeno, non si adopera per accendere il gas.	43
Variedad diatópica	Ah sí, tua moglie era qui dieci minuti fa, è andata via con l'Antonia .	43
Variedad diatópica	Ma cosa c'entra 'sto discorso col fatto che lei, la Margherita , non va in ufficio, mi pianta lí la casa aperta, senza neanche lasciarmi un biglietto, sparisce così...!	44
Variedad diatópica	Che gliene importa alla Margherita ?	49
Variedad diatópica	Non ce l'aveva perché si fasciava... ma poi l'Antonia l'ha fatta sfasciare e allora: plaff... un pancione che pareva di nove mesi... e forse anche undici!	50
Variedad diatópica	L'Antonia ci sta certamente...	52
Variedad diatópica	Guarda, là c'è la Maria del terzo piano, anche lei s'è messa incinta... eccola lí che attraversa.	56
Variedad diatópica	A quest'ora l'Antonia sarà in coda alla banca, per via che ci hanno aumentato di nuovo il mutuo della casa...	62
Variedad diatópica	Allora lei, la santa Eulalia , di colpo si è aperta il vestito (<i>molto ispirata</i>) e, secondo miracolo: dal ventre sono venute fuori delle rose... una cascata di rose!	66
Variedad diatópica	Il bambino... È il bambino della santa Eulalia che l'ha toccato in fronte con la sua manina!	70
Variedad diatópica	No, è lui che ci ha scherzato... io l'avevo anche avvertito: attento alla maledizione, che la santa Eulalia è una santa tremenda!	71
Variedad diatópica	Dopo, dopo... è meglio che te lo racconti l'Antonia ... ti racconta tutto lei...	77
Variedad diatópica	Perché l'Antonia ?	77
Variedad diatópica	Peccato, stavo così bene qui dentro... mi ero perfino addormentato... e mi ero sognato che il brigadiere era morto e che l'Antonia l'aveva gonfiato cn la bombola dell'idrogeno, così che la pancia gli cresceva, e s'è messo a volare come un pallone.	77
Variedad diatópica	Tutte le feste all'Antonia !	81
Variedad diatópica	Ma sí che è roba vostra, ho visto io l'Antonia che usciva dal gabbiotto stamattina!	84

3. Rasgos de oralidad fingida extraídos del TLO3/EN

Rasgo	Frase o fragmento	Página
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Do you hear what I'm saying? I'm talking to you! Where's the scissors?	7
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!	9
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Well, get out! What are you waiting for?	11
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause.</i> Isn't it? A man like you?	14
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you?	14
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	On the back seat? What about the armrest, was it up or down?	15
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Shouldn't you wake someone up? Tell them you're here?	20
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Oh yes? Have you?	26
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Nothing you want, for the night? Glass of water, anything like that?	27
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Would you like something? Refreshment of some kind? An aperitif, anything like that?	28
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	39
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Stop it! What are you talking about?	42
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	She's my wife! We're married!	42

interrogación)		
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbitch of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here!	78
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo, do you think, of their grandfather?	79
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Acumulación de signos de puntuación (admiración e interrogación)	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Anáfora	What have you done with the scissors? <i>Pause.</i> I said I'm looking for the scissors . What have you done with them ? <i>Pause.</i> Did you hear me? I want to cut something out of the paper.	7
Anáfora	Not that paper. I haven't ever read that paper. I'm talking about last Sunday's paper . I was just having a look at it in kitchen.	7
Anáfora	There's an advertisement in the paper about flannel vests . Cut price. Navy surplus. I could do with a few of them .	8
Anáfora	He was very fond of your mother , Mac was. Very fond. He always had a good word for her .	9
Anáfora	He talks to me about horses . You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them , I've	10

	<p>calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him.</p> <p>It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.</p>	
Anáfora	<p>He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him.</p> <p>It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.</p>	10
Anáfora	<p>The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.</p>	10
Anáfora	<p>The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.</p>	10
Anáfora	<p>The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.</p>	10
Anáfora	<p>The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.</p>	10
Anáfora	<p>The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a</p>	10

	few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	
Anáfora	I want to ask you something. That dinner we had before, what was the name of it ? What do you call it?	10
Anáfora	I want to ask you something. That dinner we had before, what was the name of it? What do you call it ?	10
Anáfora	I said shove off out of it, that's what I said.	11
Anáfora	— Oh, a Yankee , was it? — Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Anáfora	— Oh, a Yankee , was it? — Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Anáfora	— Oh, a Yankee , was it? — Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Anáfora	— Oh, a Yankee , was it? — Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Anáfora	— Oh, a Yankee , was it? — Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Anáfora	— Oh, a Yankee , was it? — Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Anáfora	— Yes. Look what he gave me. He gave me a box of cigars . — Come here. Let's have a look at them .	12
Anáfora	— It's a fair cigar . — Want to try one ?	12

Anáfora	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one .	13
Anáfora	Yes, he thought I was the best he'd ever had . They all say that , you know. They won't have anyone else, they only ask for me. They say I'm the best chauffeur in the firm.	13
Anáfora	— Above having a good bang on the back seat , are you, Sam? — Yes, I leave that to others.	15
Anáfora	When you find the right girl , Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park.	15
Anáfora	When you find the right girl , Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park.	15
Anáfora	— When you find the right girl , Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park. — I wouldn't bring her here.	15
Anáfora	I want to make something clear about Jessie , Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her, for you. I was looking after her for you, when you were busy, wasn't I? I was showing her the West End.	18
Anáfora	I want to make something clear about Jessie , Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her , for you. I was looking after her for you, when you were busy, wasn't I? I was showing her the West End.	18
Anáfora	I want to make something clear about Jessie , Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her, for you. I was looking after her for you, when you were busy, wasn't I? I was showing her the West End.	18
Anáfora	Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead? <i>Pause.</i> He was a lousy stinking rotten loudmouth. A bastard uncouth sodding runt. Mind you, he was a good friend of yours.	18
Anáfora	Our father? I remember him . Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Anáfora	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Anáfora	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me	19

	around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	
Anáfora	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Anáfora	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Anáfora	— Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there? — It can't have moved.	20
Anáfora	— No, I mean if my bed's still there. — Someone might be in it .	20
Anáfora	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall , across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you	21
Anáfora	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man . I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Anáfora	Well, if it's the clock I'd better do something about it . Stifle it in some way, or something.	25
Anáfora	Well, if it's the clock I'd better do something about it. Stifle it in some way, or something.	25
Anáfora	You must be connected with my brother in some way. The one who's been abroad.	28
Anáfora	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know. Old Ted . I thought he was in America.	29
Anáfora	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the	30

	<p>corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Anáfora</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Anáfora</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a</p>	<p>32</p>

	<p>good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
Anáfora	<p>— Just give me the glass. (...) — I'll take it, then.</p>	34
Anáfora	<p>— Take that glass away from me. — Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat.</p>	34
Anáfora	<p>I should have asked my dear mother. Why didn't I ask my dear mother? Now it's too late. She's passed over to the other side.</p>	37
Anáfora	<p>I want you to get rid of these feelings of resentment you've got towards me. I wish I could understand them. Honestly, have I ever given you cause? Never. When Dad died he said to me, Max, look after your brothers. That's exactly what he said to me.</p>	39
Anáfora	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What</p>	39

	have you done? You tit!	
Anáfora	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Anáfora	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Anáfora	Do you want the cloth ? Here you are. Take it .	40
Anáfora	— That was a very good lunch . — I'm glad you liked it .	45
Anáfora	— That was a very good lunch . (...) — Did you hear that ?	45
Anáfora	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	45

Anáfora	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Anáfora	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it . What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Anáfora	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them . I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Anáfora	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I	46

	remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Anáfora	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Anáfora	The group? They turned out to be a bunch of criminals like everyone else.	47
Anáfora	— You go and ask my customers! I'm the only one they ever ask for. (...) — I can only drive one car. They can't tall have me at the same time.	48
Anáfora	— Do you want to know who could drive? MacGregor! MacGregor was a driver. — Don't you believe it.	48
Anáfora	— Thank you. — Don't mention it. How many other houses in the district have got a Doctor of Philosophy sitting down drinking a cup of coffee?	49
Anáfora	All boys? Isn't that funny, eh? You've got three, I've got three. You've got three nephews , Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Anáfora	He speaks so easily to his sister-in-law , do you notice? That's because she's an intelligent and sympathetic woman.	51
Anáfora	— Eh, tell me, do you think the children are missing their mother? — Of course they are. They love her. We'll be seeing them soon.	51
Anáfora	— Eh, tell me, do you think the children are missing their mother? — Of course they are. They love her. We'll be seeing them soon.	51
Anáfora	— Eh, tell me, do you think the children are missing their mother?	51

	— Of course they are. They love her. We'll be seeing them soon.	
Anáfora	— Eh, tell me, do you think the children are missing their mother ? — Of course they are. They love her . We'll be seeing them soon.	51
Anáfora	— Well, look at this way... you don't mind my asking you some questions , do you? — If they're within my province.	52
Anáfora	— But you're a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this business of being and not-being ? — What do you make of it ?	52
Anáfora	Well, for instance, take a table . Philosophically speaking. What is it ?	52
Anáfora	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table , take it . All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Anáfora	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it , what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Anáfora	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it ? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Anáfora	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it , where you going to take it?	52
Anáfora	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it ?	52
Anáfora	— Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've	52

	taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it? — You'd probably sell it .	
Anáfora	— Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it? — You wouldn't get much for it .	52
Anáfora	— Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it? — Chop it for firewood it .	52
Anáfora	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them . You must bear that... possibility... in mind.	52
Anáfora	— Your family here. — Of course I like them .	54
Anáfora	— Your family here. (...) — You don't like them as much as you though you did?	54
Anáfora	— Your family here. (...) — Of course I do. Of course I... like them . I don't know what you're talking about.	54
Anáfora	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming . Think of it . Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Anáfora	No, of course not. But it's cleaner there. <i>Pause</i> . Look, I just brought you back to meet the family , didn't I? You've met them , we can go. The fall semester will be starting soon.	55
Anáfora	I didn't say I found it dirty here . <i>Pause</i> . I didn't say that .	55
Anáfora	You can help me with my lectures when we get back . I'd love that . I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Anáfora	You can help me with my lectures when we get back . I'd love that. I'd be so grateful for it , really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Anáfora	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October . You know that . Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55

Anáfora	— Winter'll soon be upon us. Time to renew one's wardrobe. <i>Pause.</i> — That's a good thing to do.	56
Anáfora	— What do you think of my shoes? — They're very nice.	56
Anáfora	— What do you think of my shoes? (...) — No, I can't get the ones I want over there.	56
Anáfora	— No, I can't get the ones I want over there. — Can't get them over there, eh?	56
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it .	57
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it , tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Anáfora	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Anáfora	— No... I was a model for the body. A photographic model for the body. (...) — That was before I had... all my children.	57
Anáfora	Here's your coat . Ruth. Come on. Put it on.	58
Anáfora	What about one dance before you go? (...) Just one .	58
Anáfora	— Whisky. — I've got it .	60
Anáfora	— Whisky. (...) — Well, get it .	60
Anáfora	What's this glass? I can't drink out of this . Haven't you got a tumbler?	60
Anáfora	— Whisky. (...) — Well, put it in a tumbler.	61
Anáfora	— Have your family read your critical works? — That's one thing I've never done. I've never read one of	61

	his critical works.	
Anáfora	— That's one thing I've never done. I've never read one of his critical works. — You wouldn't understand them.	61
Anáfora	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Anáfora	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Anáfora	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Anáfora	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to	61

	balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do . It's the same as I do. But you're lost in it . You won't get me being... I won't be lost in it.	
Anáfora	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do . It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it .	61
Anáfora	Do you remember MacGregor , Teddy? (...) What did you think of him ? Did you take to him ?	62
Anáfora	Do you remember MacGregor , Teddy? (...) Did you take to him ?	62
Anáfora	— Do you remember MacGregor , Teddy? (...) — Yes. I liked him . Why?	62
Anáfora	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him . I never told him I'd heard from you.	62
Anáfora	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Anáfora	Someone's taken my cheese-roll . I left it there. You been thieving?	63
Anáfora	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Anáfora	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Anáfora	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Anáfora	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Anáfora	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it .	63

Anáfora	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Anáfora	— You took my cheese-roll? (...) — But I took it deliberately, Lenny.	63
Anáfora	— You took my cheese-roll? (...) — You mean you didn't stumble on it by mistake?	64
Anáfora	— You took my cheese-roll? (...) — No, I saw you put it there. I was hungry, so I ate it.	64
Anáfora	— You took my cheese-roll? (...) — No, I saw you put it there. I was hungry, so I ate it .	64
Anáfora	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us . That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Anáfora	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us . That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Anáfora	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit , Teddy, and you're an integral part of it . When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure	65

	us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	
Anáfora	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Anáfora	And then we... well, by the kerb, we saw this parked car... with a couple of girls in it.	67
Anáfora	— Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car... — We didn't take them over the Scrubs.	67
Anáfora	— Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car... (...) — Well... you know... then we had them.	67
Anáfora	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Anáfora	— He had her up there for two hours and he didn't go the whole hog. <i>Pause.</i> — My Joey? She did that to my boy?	68
Anáfora	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Anáfora	Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well. Don't worry about that. Perhaps we'll keep her here.	69
Anáfora	We'd have to pay her, of course. You realize that? We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to have a little allowance.	70
Anáfora	— Of course we'll pay her. She's got to have some money in her pocket. — That's what I'm saying. You can't expect a woman to walk about without a few bob to spend on a pair of stockings.	70
Anáfora	I asked you where the money's going to come from. It'll be an extra mouth to feed. It'll be an extra body to clothe. You realize that?	70
Anáfora	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other considerations. There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	71
Anáfora	— Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed. After all, she's not someone off the street,	71

	<p>she's my daughter-in-law! — That's right.</p>	
Anáfora	<p>There's no need for us to go to all this expense. I know these women. Once they get started they ruin your budget. I've got a better idea. Why don't I take her up with me to Greek Street?</p>	72
Anáfora	<p>— Four hours a night. — Is that enough?</p>	72
Anáfora	<p>Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?</p>	72
Anáfora	<p>— There's no need for us to go to all this expense. I know these women. Once they get started they ruin your budget. I've got a better idea. Why don't I take her up with me to Greek Street? (...) — Eh, wait a minute. What's all this?</p>	72
Anáfora	<p>I know what Lenny's saying. Lenny's saying she can pay her own way. What do you think, Teddy? That'll solve all our problems.</p>	73
Anáfora	<p>I mean what about all this teasing? Is she going to make a habit of it? That'll get us nowhere.</p>	73
Anáfora	<p>It was just love play... I suppose... that's all I suppose it was.</p>	73
Anáfora	<p>Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!</p>	73
Anáfora	<p>Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.</p>	74
Anáfora	<p>— Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it. — I mean, you needn't tell them she's your wife.</p>	74
Anáfora	<p>No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.</p>	74
Anáfora	<p>— No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information. — Sure. You can give them proper data. You know, the kind of thing she's willing to do. How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies. Eh, Lenny? To what extent she's various. I mean if you don't know who does?</p>	74
Anáfora	<p>— Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back. — How very nice of them.</p>	75
Anáfora	<p>Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen,</p>	75

	I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it . But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	
Anáfora	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Anáfora	You'd just pop up to the flat a couple of hours a night, that's all.	76
Anáfora	— We'd finance you, to begin with, and then, when you were established, you could pay us back, in instalments. — Oh, no, I wouldn't agree to that .	77
Anáfora	MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.	78
Anáfora	— Yes, it sounds a very attractive idea . — Do you want to shake on it now, or do you want to leave it till later?	79
Anáfora	— Yes, it sounds a very attractive idea . — Do you want to shake on it now, or do you want to leave it till later?	79
Anáfora	— Listen, if you go the other way, first left, first right, you remember, you might find a cab passing there. — Yes, I might do that .	79
Anáfora	— Or you can take the tube to Piccadilly Circus, won't take you ten minutes, and pick up a cab from there out to the Airport. — Yes, I'll probably do that .	79
Anáfora	— Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo , do you think, of their grandfather? — I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Anáfora	— Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo , do you think, of their grandfather? — I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Anáfora	— Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo , do you think, of their grandfather? — I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one ?	80
Anáfora	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand? <i>Pause.</i> Does she realize that ?	81
Anáfora	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us , I can tell you! I can smell it ! You want to bet?	81
Apelativo (vocativo)	— Miss . — Yes? — You a mother? — Yes.	43
Apelativo (vocativo)	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position,	64

	lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy , and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	
Catáfora	Yes. Look what he gave me. He gave me a box of cigars .	12
Catáfora	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Catáfora	It's still there. My room . Empty. The bed's there. What are you doing?	21
Catáfora	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it , take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Catáfora	Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work , that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Catáfora	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Catáfora	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Catáfora	Thanks, son. Listen. I want to tell you something. It's been wonderful to see you.	79
Coloquialismo	I think I'll have a fag . Give me a fag.	8
Coloquialismo	I think I'll have a fag. Give me a fag .	8
Coloquialismo	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway ? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always.	8
Coloquialismo	Plug it , will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.	9
Coloquialismo	I said shove off out of it , that's what I said.	11
Coloquialismo	Knocks you out.	12

Coloquialismo	In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you?	14
Coloquialismo	Above having a good bang on the back seat, are you?	15
Coloquialismo	Christ.	16
Coloquialismo	What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Coloquialismo	Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Coloquialismo	Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Coloquialismo	Look what I'm lumbered with. One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another.	19
Coloquialismo	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Coloquialismo	Don't be silly.	22
Coloquialismo	How's the old man?	26
Coloquialismo	He's in the pink.	26
Coloquialismo	Yes, that's it. Ta-ta.	27
Coloquialismo	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Coloquialismo	He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.	31
Coloquialismo	I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got	32

	<p>there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Coloquialismo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this</p>	<p>32</p>

	iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?	
Coloquialismo	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shovels standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	32
Coloquialismo	You're in love, anyway, with another man. You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.	34
Coloquialismo	What are you shouting about? You gone mad?	35
Coloquialismo	Prancing about in the middle of the night shouting your head off . What are you, a raving lunatic?	35
Coloquialismo	Look, why don't you just... pop off , eh?	35
Coloquialismo	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made	36

	in the image of those two people at it . It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	
Coloquialismo	But I can't stay in there. You know why? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why .	37
Coloquialismo	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad . What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Coloquialismo	I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!	42
Coloquialismo	Chuck them out	42
Coloquialismo	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob . I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Coloquialismo	It makes the bile come up in my mouth . The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You	47

	call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Coloquialismo	For two bob and a toffee apple.	48
Coloquialismo	You're mad. I'd have given you a white wedding. We'd have had the cream of the cream here. I'd have been only too glad to bear the expense, my word of honour.	48
Coloquialismo	You're mad. I'd have given you a white wedding. We'd have had the cream of the cream here. I'd have been only too glad to bear the expense, my word of honour.	48
Coloquialismo	You're mad. I'd have given you a white wedding. We'd have had the cream of the cream here. I'd have been only too glad to bear the expense, my word of honour.	48
Coloquialismo	Christ, she's wide open. Dad, look at that.	58
Coloquialismo	You know, you were always my favourite, of the lads. Always.	62
Coloquialismo	What led you to be so... vindictive against your own brother? I'm bowled over.	64
Coloquialismo	Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Coloquialismo	I didn't get all the way.	66
Coloquialismo	What do you think of that, Ted? Your wife turns out to be a tease. He's had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	66
Coloquialismo	Perhaps he hasn't got the right touch.	66
Coloquialismo	Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Coloquialismo	Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Coloquialismo	— Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey. <i>Pause.</i> — What bird?	66
Coloquialismo	The last bird! When we stopped the car...	67
Coloquialismo	Yes, there were two geezers in it. Anyway...	67
Coloquialismo	Well... you know... then we had them.	67
Coloquialismo	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Coloquialismo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68

Coloquialismo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Coloquialismo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going , can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Coloquialismo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog . Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Coloquialismo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Coloquialismo	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Coloquialismo	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog . Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Coloquialismo	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog .	68
Coloquialismo	She's had Joey on a string .	68
Coloquialismo	For two bob and a toffee apple.	68
Coloquialismo	He gets the gravy .	69
Coloquialismo	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy .	69
Coloquialismo	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy .	69
Coloquialismo	Don't be silly .	70
Coloquialismo	You're talking rubbish .	70
Coloquialismo	That's what I'm saying. You can't expect a woman to walk about without a few bob to spend on a pair of stockings.	70
Coloquialismo	It'll come to a few quid , Dad.	71
Coloquialismo	I mean, she's not a woman who likes walking around in second-hand goods. She's up to the latest fashion . You wouldn't want her walking about in clothes which don't show her off at her best, would you?	71
Coloquialismo	I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up. We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty?	71

Coloquialismo	I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up . We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty?	71
Coloquialismo	I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up. We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty?	71
Coloquialismo	I'm not putting anything in the kitty.	71
Coloquialismo	You mean put her on the game?	72
Coloquialismo	We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Coloquialismo	We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Coloquialismo	I know what Lenny's saying. Lenny's saying she can pay her own way. What do you think, Teddy? That'll solve all our problems.	73
Coloquialismo	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Coloquialismo	I don't think we've got anything to worry about on that score, Dad.	73
Coloquialismo	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Coloquialismo	It's an offer from our heart.	75
Coloquialismo	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.	76
Coloquialismo	You'd just pop up to the flat a couple of hours a night, that's all.	76
Coloquialismo	MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.	78
Coloquialismo	Do you want to shake on it now, or do you want to leave it till later?	79
Coloquialismo	Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.	80
Coloquialismo	Ta-ta.	80
Coloquialismo	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Comparación	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28

Comparación	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Contracción	This is my house as well, you know. This was our mother's house.	19
Contracción	What have you done with the scissors? <i>Pause.</i> I said I'm looking for the scissors. What have you done with them? <i>Pause.</i> Did you hear me? I want to cut something out of the paper.	7
Contracción	I'm reading the paper.	7
Contracción	Not that paper. I haven't ever read that paper.	7
Contracción	I'm talking about last Sunday's paper. I was just having a look at it in kitchen.	7
Contracción	I'm talking about last Sunday's paper. I was just having a look at it in kitchen.	7
Contracción	Do you hear what I'm saying?	7
Contracción	I'm talking to you!	7
Contracción	Where's the scissors?	7
Contracción	Why don't you shut up, you daft prat?	7
Contracción	Don't you talk to me like that.	7
Contracción	I'm warning you.	7
Contracción	There's an advertisement in the paper about flannel vests. Cut price. Navy surplus. I could do with a few of them.	8
Contracción	I think I'll have a fag. Give me a fag.	8
Contracción	Look what I'm lumbered with.	8
Contracción	I'm getting old, my word of honour.	8
Contracción	You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over.	8
Contracción	I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always.	8
Contracción	We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass.	8
Contracción	We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass.	8
Contracción	We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass.	8
Contracción	Mind you, she wasn't such a bad woman.	9
Contracción	Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.	9

Contracción	Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.	9
Contracción	Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!	9
Contracción	Don't stand a chance.	9
Contracción	He's the winner.	9
Contracción	But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for.	10
Contracción	But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for.	10
Contracción	But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for.	10
Contracción	Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him.	10
Contracción	Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him.	10
Contracción	Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him.	10
Contracción	Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him.	10
Contracción	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience.	10
Contracción	Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why?	10
Contracción	Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that?	10
Contracción	I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Contracción	Why don't you buy a dog?	11
Contracción	You're a dog cook. Honest.	11
Contracción	You think you're cooking for a lot of dogs.	11
Contracción	If you don't like it get out.	11
Contracción	I am going out. I'm going out to buy myself a proper dinner.	11
Contracción	I said shove off out of it, that's what I said.	11
Contracción	You'll go before me, Dad, if you talk to me in that tone of voice.	11
Contracción	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you?	11
Contracción	Don't use your stick on me, Daddy. No, Please.	11
Contracción	It wasn't my fault, it was one of the others.	11
Contracción	I haven't done anything wrong, Dad, honest.	11
Contracción	Don't clout me with that stick, Dad.	11
Contracción	Tired? I bet you're tired. Where you been?	11
Contracción	I've been to London Airport.	11
Contracción	Tch, tch, tch. Well, I think you're entitled to be tired, Uncle.	12
Contracción	Well, it's the drivers.	12
Contracción	I'm here, too, you know.	12
Contracción	I said I'm here, too.	12
Contracción	I'm sitting here.	12

Contracción	I know you're here.	12
Contracción	It's a fair cigar.	12
Contracción	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Contracción	Yes, he thought I was the best he'd ever had.	13
Contracción	They won't have anyone else, they only ask for me.	13
Contracción	They say I'm the best chauffeur in the firm.	13
Contracción	I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, Uncle?	13
Contracción	No, I just can't get it clear, Sam. Why do the other drivers get jealous?	13
Contracción	Because (a) I'm the best driver, and because... (b) I don't take liberties.	13
Contracción	Because (a) I'm the best driver, and because... (b) I don't take liberties.	13
Contracción	I don't press myself on people, you see.	13
Contracción	These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet.	13
Contracción	After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax.	13
Contracción	Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers.	14
Contracción	Yes, I know the kind of man you're talking about.	14
Contracción	After all, I'm experienced. I was driving a dust cart at the age of nineteen.	14
Contracción	Then I was in a long-distance haulage. I had ten years as a taxi-driver and I've had five as a private chauffeur.	14
Contracción	It's funny you never got married, isn't it?	14
Contracción	It's funny you never got married, isn't it?	14
Contracción	Isn't it? A man like you?	14
Contracción	There's still time.	14
Contracción	You'd be surprised.	14
Contracción	I've never done that kind of thing in my car.	15
Contracción	I don't mess up my car!	15
Contracción	Or my... my boss's car! Like other people.	15
Contracción	When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you.	15
Contracción	When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you.	15
Contracción	We'd take it in turns to give her a walk round the park.	15
Contracción	I wouldn't bring her here.	15
Contracción	Sam, it's your decision.	15
Contracción	You're welcome to bring your bride here, to the place where you live, or on the other hand you can take a suite at the Dorchester.	15
Contracción	It's entirely up to you.	15
Contracción	I haven't got a bride.	15
Contracción	After all, I escorted her once or twice, didn't I?	16
Contracción	But still... they were some of the most delightful evenings	16

	I've ever had.	
Contracción	I've been training down at the gym.	16
Contracción	Yes, the boy's been working all day and training all night.	16
Contracción	You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Contracción	You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Contracción	That's what the boys look forward to.	17
Contracción	The special understanding of food, you know, that you've got.	17
Contracción	I'll give you a proper tuck up one of these nights, son. You mark my word.	17
Contracción	I've been training with Bobby Dodd.	17
Contracción	I wasn't in a bad trim.	17
Contracción	Boxing's a gentleman's game.	17
Contracción	Boxing's a gentleman's game.	17
Contracción	I'll tell you what you've got to do.	17
Contracción	I'll tell you what you've got to do.	17
Contracción	What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself, and you've got to learn how to attack.	17
Contracción	What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself, and you've got to learn how to attack.	17
Contracción	What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself, and you've got to learn how to attack.	17
Contracción	That's your only trouble as a boxer.	17
Contracción	You don't know how to defend yourself, and you don't know how to attack.	17
Contracción	You don't know how to defend yourself, and you don't know how to attack.	17
Contracción	Once you've mastered those arts you can go straight to the top.	18
Contracción	I've got a pretty good idea... of how to do that.	18
Contracción	Sam... why don't you go, too, eh?	18
Contracción	Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Contracción	You wouldn't have trusted any of your other brothers.	18
Contracción	You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you.	18
Contracción	Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead?	18
Contracción	Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead?	18
Contracción	Why do I keep you here? You're just an old grub.	18
Contracción	You're a maggot.	19
Contracción	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do?	19
Contracción	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do?	19
Contracción	I'm going to give you the boot.	19
Contracción	Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Contracción	This is my house as well, you know. This was our mother's house.	19

Contracción	Our father's house.	19
Contracción	Our father? I remember him. Don't worry.	19
Contracción	He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big.	19
Contracción	He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big.	19
Contracción	Then he'd dandle me.	19
Contracción	They haven't changed the lock.	20
Contracción	No one's here.	20
Contracción	They're asleep.	20
Contracción	I'm tired.	20
Contracción	That's my father's chair.	20
Contracción	That's my father's chair.	20
Contracción	Yes, that's it.	20
Contracción	Shall I go up and see if my room's still there?	20
Contracción	No, I mean if my bed's still there.	20
Contracción	No. They've got their own beds.	20
Contracción	Shouldn't you wake someone up?	20
Contracción	Tell them you're here?	20
Contracción	Why don't you sit down?	20
Contracción	I'll just go up... have a look.	21
Contracción	It's still there. My room. Empty.	21
Contracción	The bed's there. What are you doing?	21
Contracción	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores.	21
Contracción	They're all still here, I think.	21
Contracción	They're all snoring up there. Are you cold?	21
Contracción	I'll make something to drink, if you like. Something hot.	21
Contracción	No, I don't want anything.	21
Contracción	What do you think of the room? Big, isn't it?	21
Contracción	I mean, it's a fine room, don't you think?	21
Contracción	I mean, it's a fine room, don't you think?	21
Contracción	The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Contracción	Stay? <i>Pause.</i> We've come to stay.	22
Contracción	We're bound to stay... for a few days.	22
Contracción	Don't be silly.	22
Contracción	Look, we'll be back in a few days, won't we?	22
Contracción	Look, we'll be back in a few days, won't we?	22
Contracción	Nothing's changed. Still the same.	22
Contracción	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he?	22
Contracción	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he?	22
Contracción	I think you'll like him very much.	22
Contracción	He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Contracción	He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Contracción	Why don't you go to bed?	22
Contracción	I'll find some sheets.	22

Contracción	I feel... wide awake, isn't it odd?	22
Contracción	I think I'll stay up for a bit. Are you tired?	22
Contracción	Go to bed. I'll show you the room.	22
Contracción	You'll be perfectly all right up there without me.	22
Contracción	I mean, I won't be long.	22
Contracción	Look, it's just up there.	22
Contracción	It's the first door on the landing.	22
Contracción	The bathroom's right next door. You... need some rest, you know.	22
Contracción	No, I'm happy at the moment.	23
Contracción	You don't have to go to bed.	23
Contracción	I'm not saying you have to.	23
Contracción	Perhaps I'll make a cup of tea or something.	23
Contracción	The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.	23
Contracción	The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.	23
Contracción	I'm not making any noise.	23
Contracción	I know you're not.	23
Contracción	There's no need to be. <i>Pause.</i>	23
Contracción	They're very warm people, really. Very warm.	23
Contracción	They're my family.	23
Contracción	They're not ogres.	23
Contracción	I think I'll have a breath of air.	23
Contracción	At this time of night? But we've ... only just got here.	24
Contracción	We've got to go to bed.	24
Contracción	But I'm going to bed.	24
Contracción	That's all right.	24
Contracción	But it's late.	24
Contracción	I won't go far.	24
Contracción	I'll come back.	24
Contracción	I'll wait up for you.	24
Contracción	I'm not going to bed without you.	24
Contracción	Why don't you go to bed?	24
Contracción	I won't be long.	24
Contracción	I didn't hear you come down the stairs.	25
Contracción	I sleep here now. Next door. I've got a kind of study, workroom cum bedroom door now, you see.	25
Contracción	No. I just had an early night tonight. You know how it is. Can't sleep. Keep waking up.	25
Contracción	Well, just sleeping a bit restlessly, that's all. Tonight, anyway.	25
Contracción	No, I wouldn't say I was dreaming.	25
Contracción	It's not exactly a dream.	25
Contracción	It's just that something keeps waking me up. Some kind of tick.	25
Contracción	I don't know.	25
Contracción	Well, maybe it's the clock.	25

Contracción	Well, if it's the clock I'd better do something about it. Stifle it in some way, or something.	25
Contracción	Well, if it's the clock I'd better do something about it. Stifle it in some way, or something.	25
Contracción	I've ... just come back for a few days.	26
Contracción	How's the old man?	26
Contracción	He's in the pink.	26
Contracción	I've been keeping well.	26
Contracción	Yes, I've been up.	26
Contracción	I'm going to bed.	26
Contracción	Yes, I'll get some sleep.	26
Contracción	Yes, I'm going to bed, too.	26
Contracción	I'll give you a hand.	26
Contracción	No, they're not heavy.	26
Contracción	Friends of mine occasionally stay there, you know, in your room, when they're passing through this part of the world.	27
Contracción	Well, I'll see you at breakfast, then.	27
Contracción	You're right there.	27
Contracción	My name's Lenny.	27
Contracción	What's yours?	27
Contracción	It's been a wonderful summer, hasn't it? Remarkable.	28
Contracción	It's been a wonderful summer, hasn't it? Remarkable.	28
Contracción	I'm glad you said that.	28
Contracción	We haven't got a drink in the house.	28
Contracción	Mind you, I'd soon get some in, if we had a party or something like that. Some kind of celebration... you know.	28
Contracción	You must be connected with my brother in some way. The one who's been abroad.	28
Contracción	I'm his wife.	28
Contracción	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock.	28
Contracción	The tick's been keeping me up.	28
Contracción	The trouble is I'm not all that convinced it was the clock.	28
Contracción	I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that?	28
Contracción	All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace.	28
Contracción	Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace.	28
Contracción	They're as quiet as mice during the daytime.	28
Contracción	Isn't it funny?	29
Contracción	I've got my pijamas on and you're fully dressed?	29
Contracción	I've got my pijamas on and you're fully dressed?	29
Contracción	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years.	29
Contracción	It's just the sort of tonic my Dad needs, you know.	29
Contracción	He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know. Old Ted. I thought he was in America.	29
Contracción	We're on a visit to Europe.	29

Contracción	We're married.	29
Contracción	We've just come from Italy.	29
Contracción	Where'd you go to in Italy?	29
Contracción	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice.	30
Contracción	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice.	30
Contracción	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice.	30
Contracción	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice.	30
Contracción	I've always had that feeling.	30
Contracción	I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice.	30
Contracción	I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice.	30
Contracción	Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Contracción	I'll tell you why.	30
Contracción	She'd lost track of my whereabouts.	30
Contracción	Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it.	30
Contracción	Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one.	30
Contracción	Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her.	30
Contracción	Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her.	30
Contracción	Don't worry about the chauffeur.	30
Contracción	We've been married six years.	31
Contracción	He's always been my favourite brother, old Teddy.	31
Contracción	Of course, he's a very sensitive man, isn't he?	31
Contracción	I've often wished I was as sensitive as he is.	31
Contracción	It's not in my way.	33
Contracción	I'm rather worried about the carpet.	33

Contracción	It's not me, it's my father.	33
Contracción	It's not me, it's my father.	33
Contracción	He's obsessed with order and clarity.	33
Contracción	He doesn't like mess.	33
Contracción	So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.	33
Contracción	So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.	33
Contracción	So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.	33
Contracción	So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.	33
Contracción	And now perhaps I'll relieve you of your glass.	33
Contracción	I haven't quite finished.	33
Contracción	You've consumed quite enough, in my opinion.	33
Contracción	No, I haven't .	33
Contracción	Don't call me that, please.	33
Contracción	That's the name my mother gave me.	33
Contracción	I'll take it, then.	34
Contracción	Why don't I just take you?	34
Contracción	You're joking.	34
Contracción	You're in love, anyway, with another man.	34
Contracción	You've had a secret liaison with another man.	34
Contracción	His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.	34
Contracción	Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat.	34
Contracción	What's going on here? You drunk?	35
Contracción	Didn't you hear what I said, Dad? I said I was thinking aloud.	35
Contracción	Pop off? He wakes me up in the middle of the night, I think we got burglars here, I think he's got a knife stuck in him, I come down here, he tells me to pop off.	35
Contracción	He was talking to someone. Who could he have been talking to? They're all asleep.	35
Contracción	He won't tell me who it was. He pretends he was thinking aloud. What are you doing, hiding someone here?	35
Contracción	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question.	36
Contracción	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question.	36
Contracción	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question.	36
Contracción	It's a question I've been meaning to ask you for some time.	36
Contracción	It's a question I've been meaning to ask you for some time.	36
Contracción	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you?	36
Contracción	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you?	36
Contracción	And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad?	36
Contracción	It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36

Contracción	It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36
Contracción	You'll drown in your own blood.	36
Contracción	If you prefer to answer the question in writing I've got no objection.	36
Contracción	I should have asked my dear mother. Why didn't I ask my dear mother?	37
Contracción	Now it's too late.	37
Contracción	She's passed over to the other side.	37
Contracción	Now look what you've done.	37
Contracción	I'll have to Hoover that in the morning, you know.	37
Contracción	It's the kitchen I like.	37
Contracción	It's nice in there.	37
Contracción	It's cosy.	37
Contracción	But I can't stay in there. You know why?	37
Contracción	Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why.	37
Contracción	Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why.	37
Contracción	Why don't you bring your tea in here?	37
Contracción	I don't want to bring my tea in here. I hate it here. I want to drink my tea in there.	37
Contracción	What's he doing in there?	38
Contracción	What's the time?	38
Contracción	I'm talking to you.	38
Contracción	I'm training this afternoon.	38
Contracción	I'm doing six rounds with Blackie.	38
Contracción	That's not till five o'clock.	38
Contracción	You've got time to see a game of football before five o'clock.	38
Contracción	It's the first game of the season.	38
Contracción	No, I'm not going.	38
Contracción	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it?	39
Contracción	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it?	39
Contracción	That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know.	39
Contracción	That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know.	39
Contracción	I want you to get rid of these feelings of resentment you've got towards me.	39
Contracción	That's exactly what he said to me.	39
Contracción	You think I'm joking?	39
Contracción	You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter?	39
Contracción	He'll stop at nothing.	39
Contracción	He's even prepared to spit on the memory of our Dad.	39

Contracción	We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor.	39
Contracción	We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor.	39
Contracción	Well, I'll tell you one thing.	39
Contracción	Do you want to finish the washing up? Look, here's the cloth.	40
Contracción	What's for breakfast?	40
Contracción	Who knew? <i>Pause.</i> I didn't know.	41
Contracción	Uh... look, I'd like you to meet...	41
Contracción	All night? I'm a laughing-stock. How do you get in?	41
Contracción	Who's this?	41
Contracción	We've had a smelly scrubber in my house all night.	41
Contracción	We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.	41
Contracción	I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!	42
Contracción	She's my wife!	42
Contracción	We're married!	42
Contracción	I've never had a whore under this roof before.	42
Contracción	She's my wife.	42
Contracción	What's the matter? You deaf?	42
Contracción	You're an old man.	42
Contracción	He's an old man.	42
Contracción	Come on, Dad. I'm ready for the cuddle.	44
Contracción	I'm glad you liked it.	45
Contracción	I'm glad.	45
Contracción	I've got the feeling you're a first-rate cook.	45
Contracción	I've got the feeling you're a first-rate cook.	45
Contracción	I'm not bad.	45
Contracción	No, I've got the feeling you're a number one cook. Am I right, Teddy?	45
Contracción	No, I've got the feeling you're a number one cook. Am I right, Teddy?	45
Contracción	Yes, she's a very good cook.	45
Contracción	Well, it's a long time since the whole family was together, eh?	45
Contracción	The only shame is her grandchildren aren't here.	45
Contracción	She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam?	45
Contracción	She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam?	45
Contracción	She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical.	45
Contracción	She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical.	45
Contracción	I'm telling you.	45
Contracción	Listen, what's the use of beating round the bush?	45
Contracción	Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to	46

	her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta.	
Contracción	Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta.	46
Contracción	Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta.	46
Contracción	I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Contracción	You've got a job on this afternoon, haven't you?	47
Contracción	You've got a job on this afternoon, haven't you?	47
Contracción	What do you mean, you know? You'll be late.	47
Contracción	You'll lose your job? What are you trying to do, humiliate me?	47
Contracción	A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time.	47
Contracción	A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time.	47
Contracción	A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time.	47
Contracción	A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time.	47
Contracción	All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals.	47
Contracción	This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Contracción	You go and ask my customers! I'm the only one they ever ask for.	47
Contracción	I can only drive one car. They can't all have me at the same time.	48
Contracción	He's insulting me. He's insulting his brother.	48
Contracción	I'm driving a man to Hampton Court at four forty-five.	48
Contracción	Don't you believe it.	48

Contracción	He didn't even fight in the war.	48
Contracción	This man didn't even fight in the bloody war!	48
Contracción	I've been keeping very well, Dad.	48
Contracción	It's nice to have you with us, son.	48
Contracción	It's nice to be back, Dad.	48
Contracción	You should have told me you were married, Teddy. I'd have sent you a present. Where was the wedding, in America?	48
Contracción	You're mad.	48
Contracción	I'd have given you a white wedding.	48
Contracción	We'd have had the cream of the cream here.	48
Contracción	I'd have been only too glad to bear the expense, my word of honour.	48
Contracción	You were busy at the time. I didn't want to bother you.	49
Contracción	But you're my own flesh and blood.	49
Contracción	You're my first born.	49
Contracción	I'd have dropped everything.	49
Contracción	Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat.	49
Contracción	I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you?	49
Contracción	Don't be daft.	49
Contracción	I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living.	49
Contracción	Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Contracción	Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Contracción	Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Contracción	You know what I'm saying? I want you to know that you have my blessing.	49
Contracción	Don't mention it. How many other houses in the district have got a Doctor of Philosophy sitting down drinking a cup of coffee?	49
Contracción	I'm sure Teddy's very happy... to know that you're pleased with me.	49
Contracción	I'm sure Teddy's very happy... to know that you're pleased with me.	49
Contracción	I'm sure Teddy's very happy... to know that you're pleased with me.	49
Contracción	But you're a charming woman.	49
Contracción	No you weren't . You were the same.	50
Contracción	I wasn't .	50
Contracción	Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50
Contracción	Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50

Contracción	She's a great help to me over there.	50
Contracción	She's a wonderful wife and mother.	50
Contracción	She's a very popular woman.	50
Contracción	She's got lots of friends.	50
Contracción	It's a great life, at the University... you know... it's a very good life.	50
Contracción	It's a great life, at the University... you know... it's a very good life.	50
Contracción	We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want.	50
Contracción	We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want.	50
Contracción	We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want.	50
Contracción	It's a very stimulating environment.	50
Contracción	We've got three boys, you know.	50
Contracción	All boys? Isn't that funny, eh?	50
Contracción	You've got three, I've got three.	50
Contracción	You've got three, I've got three.	50
Contracción	You've got three nephews, Joey.	50
Contracción	You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Contracción	I'm a boxer. In the evenings, after work.	51
Contracción	I'm in demolition in the daytime.	51
Contracción	He speaks so easily to his sister-in-law, do you notice? That's because she's an intelligent and sympathetic woman.	51
Contracción	He speaks so easily to his sister-in-law, do you notice? That's because she's an intelligent and sympathetic woman.	51
Contracción	Of course they are. They love her. We'll be seeing them soon.	51
Contracción	Your cigar's gone out.	51
Contracción	Eh, Teddy, you haven't told us much about your Doctorship of Philosophy. What do you teach?	51
Contracción	That question doesn't fall within my province.	51
Contracción	Well, look at this way... you don't mind my asking you some questions, do you?	52
Contracción	If they're within my province.	52
Contracción	In other words, how can you revere that of which you're ignorant?	52
Contracción	What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Contracción	I'm afraid I'm the wrong person to ask.	52
Contracción	I'm afraid I'm the wrong person to ask.	52
Contracción	But you're a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this business of being and not-being?	52
Contracción	Ah. You mean it's nothing else but a table.	52
Contracción	Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey?	52
Contracción	For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it.	52
Contracción	For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit	52

	round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it.	
Contracción	All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Contracción	Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Contracción	You'd probably sell it.	52
Contracción	You wouldn't get much for it.	52
Contracción	Don't be too sure though.	52
Contracción	You've forgotten something.	52
Contracción	That's all it is.	52
Contracción	It's a leg... moving.	52
Contracción	Why don't you restrict... your observations to that?	52
Contracción	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look.	53
Contracción	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there.	53
Contracción	And there's lots of insects there. <i>Pause.</i> And there's lots of insects there.	53
Contracción	Well, it's time to go to they gym. Time for your workout, Joey.	53
Contracción	I'll come with you.	53
Contracción	Of course I do. But I'd like to go back and see the boys now.	54
Contracción	You don't like them as much as you though you did?	54
Contracción	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Contracción	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Contracción	It's morning.	54
Contracción	It's about eleven o'clock.	54
Contracción	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here.	54
Contracción	The boys'll be at the pool... now... swimming.	54
Contracción	We'll go anyway, mmnn?	54
Contracción	It's so clean there.	54
Contracción	No, of course not. But it's cleaner there.	55
Contracción	Look, I just brought you back to meet the family, didn't I?	55
Contracción	You've met them, we can go. The fall semester will be starting soon.	55
Contracción	I didn't say I found it dirty here.	55
Contracción	I didn't say that.	55
Contracción	Look. I'll go and pack. You rest for a while. Will you?	55
Contracción	They won't be back for at least an hour. You can sleep. Rest. Please.	55
Contracción	I'd love that.	55
Contracción	I'd be so grateful for it, really.	55
Contracción	Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road.	55
Contracción	You know what it's like?	55
Contracción	It's like a urinal. A filthy urinal!	55

Contracción	You liked Venice, didn't you?	55
Contracción	It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean... I took you there. I can speak Italian.	55
Contracción	But if I'd been a nurse in the Italian campaign I would have been there before.	55
Contracción	Yes, it's getting dark.	56
Contracción	Winter'll soon be upon us.	56
Contracción	Time to renew one's wardrobe.	56
Contracción	That's a good thing to do.	56
Contracción	I'm fond...	56
Contracción	They're very nice.	56
Contracción	No, I can't get the ones I want over there.	56
Contracción	Can't get them over there, eh?	56
Contracción	No... you don't get them there.	56
Contracción	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Contracción	Here's your coat.	58
Contracción	We're going.	58
Contracción	No. We're going.	58
Contracción	Christ, she's wide open. Dad, look at that.	58
Contracción	She's a tart.	58
Contracción	Old Lenny's got a tart in here.	59
Contracción	It's better than a robbery, this.	59
Contracción	Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not.	59
Contracción	Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not.	59
Contracción	I'll always be glad to meet the wife.	59
Contracción	I'm telling you.	59
Contracción	Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married?	59
Contracción	Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married?	59
Contracción	You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you.	59
Contracción	I'm broadminded.	59
Contracción	I'm a broadminded man.	59
Contracción	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman.	59
Contracción	You've made a happy woman out of her.	59
Contracción	It's something to be proud of.	59
Contracción	I mean, we're talking about a woman of quality.	59
Contracción	We're talking about a woman of feeling.	59
Contracción	I'd like something to eat.	60
Contracción	I'd like a drink. Did you get any drink?	60
Contracción	We've got drink.	60
Contracción	I'd like one, please.	60

Contracción	I've got it.	60
Contracción	I can't cook.	60
Contracción	He's the cook.	60
Contracción	What's this glass?	60
Contracción	I can't drink out of this.	60
Contracción	Haven't you got a tumbler?	60
Contracción	We've got rocks.	61
Contracción	But they're frozen stiff in the fridge.	61
Contracción	That's one thing I've never done.	61
Contracción	That's one thing I've never done.	61
Contracción	I've never read one of his critical works.	61
Contracción	You wouldn't understand them.	61
Contracción	What sort of food do you want? I'm not the cook, anyway.	61
Contracción	You wouldn't understand my works.	61
Contracción	You wouldn't have the faintest idea of what they were about.	61
Contracción	You wouldn't appreciate the points of reference.	61
Contracción	You're way behind.	61
Contracción	There's no point in my sending you my works.	61
Contracción	You'd be lost.	61
Contracción	It's nothing to do with the question of intelligence.	61
Contracción	It's a way of being able to look at the world.	61
Contracción	It's a question of how far you can operate on things and not in things.	61
Contracción	I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two.	61
Contracción	I'm the one who can see.	61
Contracción	That's why I can write my critical works.	61
Contracción	You're just objects.	61
Contracción	It's the same as I do.	61
Contracción	But you're lost in it.	61
Contracción	You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Contracción	You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Contracción	I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me.	62
Contracción	I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me.	62
Contracción	I never told him I'd heard from you.	62
Contracción	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite.	63
Contracción	It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Contracción	Why don't you stay for a couple more weeks, eh? We could have a few laughs.	63
Contracción	Still here, Ted? You'll be late for your first seminar.	63
Contracción	Where's my cheese-roll?	63
Contracción	Someone's taken my cheese-roll. I left it there. You been thieving?	63
Contracción	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and	63

	I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	
Contracción	I'm waiting for you to apologize.	63
Contracción	You mean you didn't stumble on it by mistake?	64
Contracción	What led you to be so... vindictive against your own brother? I'm bowled over.	64
Contracción	Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it?	64
Contracción	I mean, we're in the land of no holds barred now.	64
Contracción	To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Contracción	To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Contracción	To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Contracción	To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Contracción	It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less.	64
Contracción	It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less.	64
Contracción	It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less.	64
Contracción	It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all	64

	that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less.	
Contracción	It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less.	64
Contracción	Because you're a great source of pride to us.	64
Contracción	That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace.	64
Contracción	That's why.	64
Contracción	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life.	65
Contracción	We're busy, of course.	65
Contracción	Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm.	65
Contracción	Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm.	65
Contracción	Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm.	65
Contracción	But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it.	65
Contracción	When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours.	65
Contracción	Is that what you've given us?	65
Contracción	How'd you get on?	65
Contracción	What's it got to do with you?	65
Contracción	I didn't get all the way.	66
Contracción	You didn't get all the way?	66
Contracción	You didn't get all the way? <i>Pause.</i> You didn't get all the way?	66
Contracción	But you've had her up there for two hours.	66
Contracción	You didn't get all the way and you've had her up there for two hours!	66
Contracción	You didn't get all the way and you've had her up there for two hours!	66
Contracción	Are you telling me she's a tease?	66
Contracción	She's a tease!	66

Contracción	He's had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	66
Contracción	He's had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	66
Contracción	I didn't say she was a tease.	66
Contracción	Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?	66
Contracción	Perhaps he hasn't got the right touch.	66
Contracción	Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous.	66
Contracción	He's had more dolly than you've had cream cakes.	66
Contracción	He's had more dolly than you've had cream cakes.	66
Contracción	He's irresistible.	66
Contracción	He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Contracción	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Contracción	You've missed out the best bit.	67
Contracción	He's missed out the best bit!	67
Contracción	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection.	68
Contracción	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection.	68
Contracción	I've got to have some contraceptive protection.	68
Contracción	I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her.	68
Contracción	In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Contracción	So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you?	68
Contracción	So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you?	68
Contracción	And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog.	68
Contracción	Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Contracción	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Contracción	Where's the whore? Still in bed?	68
Contracción	She'll make us all animals.	68
Contracción	The girl's a tease.	68
Contracción	She's had Joey on a string.	68
Contracción	He had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	68
Contracción	Sure, I'm alright.	69
Contracción	No he don't !	69
Contracción	He don't get no gravy!	69
Contracción	I'm telling you.	69
Contracción	I'm telling all of you.	69
Contracción	I'll kill the next man who says he gets the gravy.	69
Contracción	Joey... what are you getting so excited? It's because he's frustrated. You see what happens?	69

Contracción	Joey... what are you getting so excited? It's because he's frustrated. You see what happens?	69
Contracción	Joey. No one's saying you're wrong. In fact everyone's saying you're right.	69
Contracción	Joey. No one's saying you're wrong. In fact everyone's saying you're right.	69
Contracción	Maybe we'll ask her if she wants to stay.	69
Contracción	I'm afraid not, Dad.	69
Contracción	She's not well, and we've got to get home to the children.	69
Contracción	She's not well, and we've got to get home to the children.	69
Contracción	Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well.	69
Contracción	Don't worry about that.	69
Contracción	Perhaps we'll keep her here.	69
Contracción	Don't be silly.	70
Contracción	What's silly?	70
Contracción	You're talking rubbish.	70
Contracción	She's got three children.	70
Contracción	She doesn't want any more.	70
Contracción	The best thing for her is to come home with me, Dad. Really. We're married, you know.	70
Contracción	We'd have to pay her, of course.	70
Contracción	We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to have a little allowance.	70
Contracción	She'll have to have a little allowance.	70
Contracción	Of course we'll pay her.	70
Contracción	She's got to have some money in her pocket.	70
Contracción	That's what I'm saying.	70
Contracción	That's what I'm saying.	70
Contracción	You can't expect a woman to walk about without a few bob to spend on a pair of stockings.	70
Contracción	Where's the money going to come from?	70
Contracción	I asked you where the money's going to come from.	70
Contracción	It'll be an extra mouth to feed.	70
Contracción	It'll be an extra body to clothe. You realize that?	70
Contracción	I'll buy her clothes.	70
Contracción	I'll put in a certain amount out of my wages.	70
Contracción	That's it.	70
Contracción	We'll pass the hat round.	70
Contracción	We'll make donation.	70
Contracción	We're all grown-up people, we've got a sense of responsibility.	70
Contracción	We're all grown-up people, we've got a sense of responsibility.	70
Contracción	We'all put a little in the hat.	70
Contracción	It's democratic.	70
Contracción	It'll come to a few quid, Dad.	71
Contracción	I mean, she's not a woman who likes walking around in second-hand goods.	71

Contracción	She's up to the latest fashion.	71
Contracción	You wouldn't want her walking about in clothes which don't show her off at her best, would you?	71
Contracción	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical.	71
Contracción	But I think you're concentrating too much on the economic considerations.	71
Contracción	Don't forget them.	71
Contracción	I won't.	71
Contracción	Well don't.	71
Contracción	Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed.	71
Contracción	Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed.	71
Contracción	After all, she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!	71
Contracción	After all, she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!	71
Contracción	That's right.	71
Contracción	I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up.	71
Contracción	I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up.	71
Contracción	We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty?	71
Contracción	I'm not putting anything in the kitty.	71
Contracción	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Contracción	I've got a better idea.	72
Contracción	There's no need for us to go to all this expense.	72
Contracción	I've got a better idea.	72
Contracción	Why don't I take her up with me to Greek Street?	72
Contracción	Wonderful. The only thing is, it'll have to be short hours.	72
Contracción	We don't want her out of the house all night.	72
Contracción	She'll bring in a good sum for four hours a night.	72
Contracción	Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out.	72
Contracción	She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?	72
Contracción	It doesn't have to be right in Greek Stret, Dad.	72
Contracción	I've got a number of flats all around that area.	72
Contracción	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Contracción	You're sexless.	72
Contracción	Eh, wait a minute. What's all this?	72
Contracción	I know what Lenny's saying.	73
Contracción	Lenny's saying she can pay her own way.	73
Contracción	That'll solve all our problems.	73
Contracción	Eh, wait a minute. I don't want to share her.	73
Contracción	I don't want to share her with a lot of jobs!	73
Contracción	I've got a very distinguished clientèle, Joey.	73
Contracción	They're more distinguished than you'll ever be.	73

Contracción	They're more distinguished than you'll ever be.	73
Contracción	So you can count yourself lucky we're including you in.	73
Contracción	I didn't think I was going to have to share her!	73
Contracción	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in.	73
Contracción	But there's something worrying me.	73
Contracción	Perhaps she's not so up to the mark. Eh?	73
Contracción	Teddy, you're the best judge.	73
Contracción	Do you think she'd be up to the mark?	73
Contracción	I mean what about all this teasing? Is she going to make a habit of it? That'll get us nowhere.	73
Contracción	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Contracción	I don't think we've got anything to worry about on that score, Dad.	73
Contracción	I don't think we've got anything to worry about on that score, Dad.	73
Contracción	I'm giving you a professional opinion.	73
Contracción	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Contracción	I mean, you needn't tell them she's your wife.	74
Contracción	I mean, you needn't tell them she's your wife.	74
Contracción	No, we'd call her something else. Dolores, or something.	74
Contracción	No, you've got to be reserved about it, Dad. We could call her something nice... like Cynthia... or Gillian.	74
Contracción	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Contracción	Sure. You can give them proper data. You know, the kind of thing she's willing to do.	74
Contracción	How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies.	74
Contracción	To what extent she's various.	74
Contracción	I mean if you don't know who does?	74
Contracción	I bet you before two months we'd have a waiting list.	74
Contracción	Of course. We're talking in international terms!	74
Contracción	By the time we've finished Pan-American'll give us a discount.	74
Contracción	By the time we've finished Pan-American'll give us a discount.	74
Contracción	She'd get old... very quickly.	75
Contracción	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Contracción	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.	75
Contracción	It's an offer from our heart.	75

Contracción	It's very sweet of you.	75
Contracción	I think I'd be too much trouble.	75
Contracción	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam?	75
Contracción	We haven't had a woman in the house.	75
Contracción	And I'll tell you why.	75
Contracción	Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it.	75
Contracción	But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin.	75
Contracción	But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin.	75
Contracción	You're kith. You belong here.	75
Contracción	I'm very touched.	75
Contracción	Of course you're very touched. I'm very touched.	75
Contracción	Of course you're very touched. I'm very touched.	75
Contracción	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay.	76
Contracción	My father isn't very well off.	76
Contracción	Oh, I'm sorry.	76
Contracción	No, you'd just have to bring in a little, that's all.	76
Contracción	No, you'd just have to bring in a little, that's all.	76
Contracción	It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Contracción	It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Contracción	We'd get you a flat.	76
Contracción	But you'd live here, with us.	76
Contracción	You'd just pop up to the flat a couple of hours a night, that's all.	76
Contracción	You'd just pop up to the flat a couple of hours a night, that's all.	76
Contracción	Just a couple of hours, that's all.	76
Contracción	That's all.	76
Contracción	You wouldn't need three rooms and a bathroom.	76
Contracción	No. Two wouldn't be enough.	77
Contracción	I'd want a dressing- room, a rest-room, and a bedroom.	77
Contracción	All right, we'll get you a flat with three rooms and a bathroom.	77
Contracción	We'd finance you, to begin with, and then, when you were established, you could pay us back, in instalments.	77
Contracción	Oh, no, I wouldn't agree to that.	77
Contracción	You'd supply my wardrobe, of course?	77
Contracción	I'd need an awful lot.	77
Contracción	Otherwise I wouldn't be content.	77
Contracción	You'd have everything.	77
Contracción	And you'd have the whole of your daytime free, of course. You could do a bit of cooking here if you wanted to.	78
Contracción	What's he done? Dropped dead?	78
Contracción	He's not dead.	78

Contracción	Yes, there's still some breath there.	78
Contracción	Oh, we'll leave it till later.	79
Contracción	Well, I'll leave your case, Ruth.	79
Contracción	I'll just go up the road to the Underground.	79
Contracción	Or you can take the tube to Piccadilly Circus, won't take you ten minutes, and pick up a cab from there out to the Airport.	79
Contracción	Yes, I'll probably do that.	79
Contracción	Mind you, they'll charge you doble fare.	79
Contracción	They'll charge you for the return trip.	79
Contracción	It's over the six-mile limit.	79
Contracción	I've got one on me.	80
Contracción	I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Contracción	They'll be thrilled.	80
Contracción	Don't become a stranger.	80
Contracción	I'm too old, I suposse.	81
Contracción	She thinks I'm an old man.	81
Contracción	I'm not such an old man.	81
Contracción	You think I'm too old for you?	81
Contracción	You think you're just going to get that big slag all the time?	81
Contracción	You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time?	81
Contracción	You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time?	81
Contracción	You're going to have to work!	81
Contracción	You'll have to take them on, you understand?	81
Contracción	What... what... what... we're getting at?	81
Contracción	What... we've got in mind?	81
Contracción	Do you think she's got it clear?	81
Contracción	I don't think she's got it clear.	81
Contracción	I don't think she's got it clear.	81
Contracción	She won't ... be adaptable!	81
Deíctico	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there , he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Deíctico	Yes, all the way up there .	11
Deíctico	I'm here , too, you know. I said I'm here, too. I'm sitting here.	12
Deíctico	I'm here, too, you know. I said I'm here , too. I'm sitting here.	12
Deíctico	I'm here, too, you know. I said I'm here, too. I'm sitting here .	12
Deíctico	I took a Yankee out there today... to the Airport.	12
Deíctico	Had to catch a plane there , did he?	12
Deíctico	Come here . Let's have a look at them.	12

Deíctico	When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here , she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park.	15
Deíctico	I wouldn't bring her here .	15
Deíctico	Sam, it's your decision. You're welcome to bring your bride here , to the place where you live, or on the other hand you can take a suite at the Dorchester. It's entirely up to you.	15
Deíctico	Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.	16
Deíctico	Why do I keep you here ? You're just an old grub.	18
Deíctico	As soon as you stop paying your way here , I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Deíctico	No one's here .	20
Deíctico	That's my father's chair.	20
Deíctico	That one?	20
Deíctico	Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there?	20
Deíctico	Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there ?	20
Deíctico	Shouldn't you wake someone up? Tell them you're here ?	20
Deíctico	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores. Really. They're all still here , I think. They're all snoring up there. Are you cold?	21
Deíctico	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores. Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there . Are you cold?	21
Deíctico	I was born here , do you realize that?	22
Deíctico	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know.	22
Deíctico	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there . It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know.	22
Deíctico	Look, it's all right, really. I'm here . I mean... I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?	23
Deíctico	At this time of night? But we've... only just got here . We've got to go to bed.	24
Deíctico	I sleep here now. Next door. I've got a kind of study, workroom cum bedroom door now, you see.	25
Deíctico	Yes, you can sleep there .	26
Deíctico	He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here , I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.	31
Deíctico	I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a	32

	<p>good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Deíctico</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about</p>	<p>32</p>

	half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here , why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?	
Deíctico	You're in love, anyway, with another man. You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.	34
Deíctico	What's going on here ? You drunk?	35
Deíctico	Is Joey down here ? You been shouting at Joey?	35
Deíctico	Pop off? He wakes me up in the middle of the night, I think we got burglars here , I think he's got a knife stuck in him, I come down here, he tells me to pop off.	35
Deíctico	Pop off? He wakes me up in the middle of the night, I think we got burglars here, I think he's got a knife stuck in him, I come down here , he tells me to pop off.	35
Deíctico	He was talking to someone. Who could he have been talking to? They're all asleep. He was having a conversation with someone. He won't tell me who it was. He pretends he was thinking aloud. What are you doing, hiding someone here ?	35
Deíctico	I want an explanation, you understand? I asked you who you got hiding here .	36
Deíctico	Why don't you bring your tea in here ?	37
Deíctico	Sam! Come here !	38
Deíctico	Do you want to finish the washing up? Look, here 's the cloth.	40
Deíctico	Do you want the cloth? Here you are. Take it.	40
Deíctico	Did you know he was here ?	40
Deíctico	Did you know he was here ?	40
Deíctico	I asked if you knew he was here .	41
Deíctico	I was going to come down, Dad, I was going to... be here , when you came down.	41
Deíctico	Who asked you to bring tarts in here ?	41
Deíctico	You been here all night?	41
Deíctico	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here ? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Deíctico	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here ? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Deíctico	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here	45

	with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	
Deíctico	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here . She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Deíctico	No. Here . The day before we left.	48
Deíctico	You're mad. I'd have given you a white wedding. We'd have had the cream of the cream here . I'd have been only too glad to bear the expense, my word of honour.	48
Deíctico	I was born near here .	53
Deíctico	Why? Don't you like it here ?	54
Deíctico	Your family here .	54
Deíctico	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here . The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Deíctico	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here . The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there .	54
Deíctico	Is it dirty here ?	54
Deíctico	No, of course not. But it's cleaner there .	55
Deíctico	You find it dirty here ?	55
Deíctico	I didn't say I found it dirty here .	55
Deíctico	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here , there's nowhere to bathe, except the	55

	swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	
Deíctico	You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean... I took you there . I can speak Italian.	55
Deíctico	But if I'd been a nurse in the Italian campaign I would have been there before.	55
Deíctico	No, I can't get the ones I want over there .	56
Deíctico	Can't get them over there , eh?	56
Deíctico	No... you don't get them there .	56
Deíctico	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause</i> . Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there .	57
Deíctico	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause</i> . Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there. <i>Pause</i> . Just before we went to America I went down there . I walked from the station to the gate and then I walked up the drive. There were lights on... I stood in the drive... the house was very light.	57
Deíctico	Christ, she's wide open. Dad, look at that .	58
Deíctico	Old Lenny's got a tart in here .	59
Deíctico	It's better than a robbery, this .	59
Deíctico	Someone's taken my cheese-roll. I left it there . You been thieving?	63
Deíctico	No, I saw you put it there . I was hungry, so I ate it.	64
Deíctico	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Deíctico	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there . We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he	65

	does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	
Deíctico	But you've had her up there for two hours.	66
Deíctico	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Deíctico	He had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	68
Deíctico	Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well. Don't worry about that. Perhaps we'll keep her here .	69
Deíctico	She can have more! Here . If she's so keen.	70
Deíctico	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here . Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Deíctico	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Deíctico	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here .	75
Deíctico	But you'd live here , with us.	76
Deíctico	And you make enough money to keep you going here .	76
Deíctico	And you'd have the whole of your daytime free, of course. You could do a bit of cooking here if you wanted to.	78
Deíctico	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here ! Clear him out of here!	78
Deíctico	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here !	78
Deíctico	Yes, there's still some breath there .	78
Deíctico	I've got one on me. I've got one here . Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Diálogo directo	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it .	52

	All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	
Diálogo directo	His bird says to him, I don't mind , she says, but I've got to have some protection . I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Diálogo directo	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection , old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Diálogo directo	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it , she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Diálogo directo	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will , says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Digresión	— Dad, do you mind if I change the subject? <i>Pause.</i> — I want to ask you something. That dinner we had before, what was the name of it? What do you call it? <i>Pause.</i> Why don't you buy a dog? You're a dog cook. Honest. You think you're cooking for a lot of dogs.	10
Digresión	You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you. <i>Pause.</i> Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead?	18
Digresión	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Digresión	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30

<p>Digresión</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Digresión</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that</p>	<p>32</p>

	<p>was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
Digresión	<p>Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.</p>	46
Digresión	<p>I was born near here. Pause. Then... six years ago, I went to America. Pause. It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there. Pause. And there's lots of insects there.</p>	53
Digresión	<p>Well, it's time to go to they gym. Time for your workout, Joey.</p>	53
Digresión	<p>I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.</p>	57
Digresión	<p>MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.</p>	78
Enumeración	<p>I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!</p>	42
Enumeración	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they</p>	45

	<p>know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	
Enumeración	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	45
Enumeración	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!</p>	47
Enumeración	<p>But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?</p>	49
Enumeración	<p>But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be</p>	49

	<p>daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?</p>	
Enumeración	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	61
Enumeración	<p>I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.</p>	63
Enumeración	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	64
Enumeración	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?</p>	65
Enumeración	<p>There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...</p>	71

Enumeración	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number , very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Enumeración	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that . They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Enumeración	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith . You belong here.	75
Enunciado incompleto	Listen, don't be silly —	41
Enunciado incompleto	Yes, we arrived from Venice —	41
Enunciado incompleto	I was...	50
Enunciado incompleto	I always...	56
Enunciado incompleto	I'm fond...	56
Enunciado incompleto	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Enunciado incompleto	And er... bowling down the road...	67
Enunciado incompleto	Yes, up over by the Scrubs...	67
Enunciado incompleto	Does she realize that? <i>Pause</i> . Lenny, do you think she understands...	81
Estructura estereotipada de conversación	Hullo.	11
Estructura estereotipada de conversación	How are you, Uncle?	11
Estructura estereotipada de conversación	Hullo, Teddy.	25
Estructura estereotipada de conversación	How are you?	25
Estructura estereotipada de conversación	Good evening.	27
Estructura estereotipada de conversación	Here you are.	29
Estructura estereotipada de conversación	How are you?	41
Estructura estereotipada de conversación	How'd you get on?	65
Estructura estereotipada de conversación	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other considerations. There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	71
Estructura estereotipada de conversación	There you are , you see. Joey'll donate, Sam'll donate...	71
Estructura estereotipada de conversación	Yes. Well, bye-bye , Dad. Look after yourself.	79
Estructura estereotipada de conversación	Yes. Well, bye-bye, Dad. Look after yourself.	79

Estructura estereotipada de conversación	I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Estructura estereotipada de conversación	Good-bye, Lenny.	80
Estructura estereotipada de conversación	Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.	80
Estructura estereotipada de conversación	Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.	80
Estructura estereotipada de conversación	Bye-bye, Joey.	80
Extensión oracional breve	There's no need to be. <i>Pause.</i> They're very warm people, really. Very warm. They're my family. They're not ogres.	23
Extensión oracional breve	I hate this room. <i>Pause.</i> It's the kitchen I like. It's nice in there. It's cosy.	37
Extensión oracional breve	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Extensión oracional breve	She's my wife! We're married!	42
Extensión oracional breve	No. Here. The day before we left.	48
Extensión oracional breve	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.	54
Extensión oracional breve	Look. I'll go and pack. You rest for a while. Will you? They won't be back for at least an hour. You can sleep. Rest. Please.	55
Extensión oracional breve	Eh, wait a minute. I don't want to share her.	73
Extensión oracional breve	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Extensión oracional breve	I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Extensión oracional breve	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Extensión oracional breve	It's still there. My room. Empty. The bed's there. What are you doing?	21
Hipérbole	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the	47

	world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Hipérbole	Where's the whore? Still in bed? She'll make us all animals.	68
Hipérbole	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Hipérbole	Of course. We're talking in international terms! By the time we've finished Pan-American'll give us a discount.	74
Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres	No he don't.	69
Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.	69
Incorrecciones: discordancia gramatical (género y número), uso incorrecto de tiempos verbales (inflexión verbal deficiente) y uso incorrecto de pronombres	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.	69
Interjección	I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac. You remember Mac? Eh?	8
Interjección	Huhh! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence. Mind you, he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac.	8
Interjección	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad.	11
Interjección	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad.	11
Interjección	Oh, a Yankee, was it?	12
Interjección	Eh?	13
Interjección	Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.	16
Interjección	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Interjección	Eh, Sam...	18
Interjección	Oh yes?	19
Interjección	You are, eh?	19

Interjección	Oh. Did I... wake you up?	25
Interjección	Oh yes? Have you?	26
Interjección	Oh, have you?	26
Interjección	Oh well.	26
Interjección	Oh good.	27
Interjección	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Interjección	On a visit to Europe, eh? Seen much of it?	29
Interjección	Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Interjección	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Interjección	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I	30

	thought... Aaah , why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state of tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	
Interjección	Oh yes. Oh yes, very much so. I mean, I'm not saying I'm not sensitive. I am. I could just be a bit more so, that's all.	32
Interjección	Oh yes. Oh yes, very much so. I mean, I'm not saying I'm not sensitive. I am. I could just be a bit more so, that's all.	32
Interjección	Oh , I was thirsty.	35
Interjección	Look, why don't you just... pop off, eh?	35
Interjección	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Interjección	Putting them in the bin, eh?	38
Interjección	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Interjección	Huh . We overslept.	40
Interjección	Uh... look, I'd like you to meet...	41
Interjección	Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Interjección	Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Interjección	You still love your old Dad, eh?	44
Interjección	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i> . What a mind.	45
Interjección	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh , what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't	45

	she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i> . What a mind.	
Interjección	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh , Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i> . What a mind.	45
Interjección	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh , boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Interjección	All boys? Isn't that funny, eh ? You've got three, I've got three. You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Interjección	Oh ?	51
Interjección	Eh , tell me, do you think the children are missing their mother?	51
Interjección	Oh , yes.	51
Interjección	Oh , yes.	51
Interjección	Eh , Teddy, you haven't told us much about your Doctorship	51

	of Philosophy. What do you teach?	
Interjección	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Interjección	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Interjección	Oh, yes. Very fond of clothes.	56
Interjección	Can't get them over there, eh?	56
Interjección	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Interjección	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Interjección	Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.	59
Interjección	Why don't you stay for a couple more weeks, eh? We could have a few laughs.	63
Interjección	Er... not bad.	65
Interjección	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Interjección	Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.	67
Interjección	What do you know about what she wants, eh, Ted?	70
Interjección	Eh, Dad.	72
Interjección	Eh, wait a minute. What's all this?	72
Interjección	Eh, wait a minute. I don't want to share her.	73
Interjección	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Interjección	Sure. You can give them proper data. You know, the kind of thing she's willing to do. How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies. Eh, Lenny? To what extent she's various. I mean if you don't know who does?	74
Interjección	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so	75

	dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	
Interjección	Oh , I'm sorry.	76
Interjección	Oh , I would. Really.	77
Interjección	Oh , no, I wouldn't agree to that.	77
Interjección	Oh , why not?	77
Interjección	Oh , we'll leave it till later.	79
Interjección	Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo, do you think, of their grandfather?	79
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de cursiva	I want to know what you <i>mean</i> — by not bad.	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state	30

	tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shovels standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	32
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	<p>I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.</p>	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the</p>	39

	dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Listen, don't be silly —	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Listen, don't be silly —	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Yes, we arrived from Venice —	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Yes, we arrived from Venice —	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i> . What a mind.	45
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our	46

	feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses	47

	— and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbitch of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	I want to know what you <i>mean</i> — by not bad.	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de guiones	You mean put her on the game? <i>Pause</i> . We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I took a Yankee out there today... to the Airport.	12
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Because (a) I'm the best driver, and because... (b) I don't take liberties.	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I don't mess up my car! Or my... my boss's car! Like other people.	15
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie.	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	All the same, she was your wife. But still... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.	16
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I've got a pretty good idea... of how to do that.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh, Sam...	18

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'll just go up... have a look.	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now. Just go to bed. See them all in the morning... see my father in the morning...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now. Just go to bed. See them all in the morning... see my father in the morning...	21
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Stay? <i>Pause.</i> We've come to stay. We're bound to stay... for a few days.	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I think... the children... might be missing us.	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I think... the children... might be missing us.	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Why don't you go to bed? I'll find some sheets. I feel... wide awake, isn't it odd? I think I'll stay up for a bit. Are you tired?	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know.	22
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know.	22

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I just want to... walk about for a few minutes. Do you mind?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I just want to... walk about for a few minutes. Do you mind?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Well... Shall I show you the room?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Well... Shall I show you the room?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Look, it's all right, really. I'm here. I mean... I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?	23
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	At this time of night? But we've... only just got here. We've got to go to bed.	24
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh. Did I... wake you up?	25
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I've... just come back for a few days.	26
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'm glad you said that. We haven't got a drink in the house. Mind you, I'd soon get some in, if we had a party or something like that. Some kind of celebration... you know.	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that	28

	<p>woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I</p>	<p>30</p>

	thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	30
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.	31
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	If you take the glass... I'll take you.	34
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Look, why don't you just... pop off, eh?	35
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know...	36

puntos suspensivos	the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hullo... Dad... We overslept.	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Hullo... Dad... We overslept.	40
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I was going to come down, Dad, I was going to... be here, when you came down.	41

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'm sure Teddy's very happy... to know that you're pleased with me.	49
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I was...	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I was... different... when I met Teddy... first.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I was... different... when I met Teddy... first.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I was... different... when I met Teddy... first.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	My department... is highly successful.	50
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Well, look at this way... you don't mind my asking you some questions, do you?	52

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Then... six years ago, I went to America.	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there.	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there.	53
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Well, we were only here for a few days, weren't we? We might as well... cut it short, I think.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean... I took you there. I can speak	55

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Italian.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I always...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I'm fond...	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... you don' get them there.	56
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... I was a model for the body. A photographic model for the body.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	That was before I had... all my children.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57

puntos suspensivos	there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos	Just before we went to America I went down there. I walked from the station to the gate and then I walked up the drive.	57

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	There were lights on... I stood in the drive... the house was very light.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Just before we went to America I went down there. I walked from the station to the gate and then I walked up the drive. There were lights on... I stood in the drive... the house was very light.	57
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61

	<p>far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos</p>	<p>You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What led you to be so... vindictive against your own brother? I'm bowled over.	64
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Er... not bad.	65
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	The last bird! When we stopped the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	And er... bowling down the road...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	And er... bowling down the road...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes, up over by the Scrubs...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	And er... it was pretty late, wasn't it?	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	And then we... well, by the kerb, we saw this parked car... with a couple of girls in it.	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	And then we... well, by the kerb, we saw this parked car... with a couple of girls in it.	67

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes, there were two geezers in it. Anyway...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Well... you know... then we had them.	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Well... you know... then we had them.	67
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68

puntos suspensivos		
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Joey... what are you getting so excited? It's because he's frustrated. You see what happens?	69
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...	71
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	It was just love play... I suppose... that's all I suppose it was.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	It was just love play... I suppose... that's all I suppose it was.	73
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, you've got to be reserved about it, Dad. We could call her something nice... like Cynthia... or Gillian.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, you've got to be reserved about it, Dad. We could call her something nice... like Cynthia... or Gillian.	74
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	She'd get old... very quickly.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't	75

suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	mind. We can manage very easily at home... until you come back.	
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Listen... it would be our pleasure.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Does she realize that? <i>Pause.</i> Lenny, do you think she understands...	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81

Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	She won't... be adaptable!	81
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Uh... look, I'd like you to meet...	41
Manipulación tipográfica del texto para transferir elementos suprasegmentales: uso de puntos suspensivos	Uh... look, I'd like you to meet...	41
Marcador discursivo	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was.	8
Marcador discursivo	But at the same time I always had a kind heart. Always.	8
Marcador discursivo	Huhh! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you , I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence.	8
Marcador discursivo	Mind you , he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac. <i>Pause</i> . He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.	8
Marcador discursivo	His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac. <i>Pause</i> . He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.	8
Marcador discursivo	Mind you , she wasn't such a bad woman.	9
Marcador discursivo	Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway .	9
Marcador discursivo	Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway .	9
Marcador discursivo	But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer.	9
Marcador discursivo	Many times I was offered the job — you know , a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes.	9
Marcador discursivo	But I had family obligations, my family needed me at home.	9
Marcador discursivo	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you , I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why?	10
Marcador discursivo	Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that?	10
Marcador discursivo	But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye.	10
Marcador discursivo	You see? I'd stand in front of her and look her straight in the	10

	eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	
Marcador discursivo	Well , get out! What are you waiting for?	11
Marcador discursivo	Tch, tch, tch. Well , I think you're entitled to be tired, Uncle.	12
Marcador discursivo	Well , it's the drivers.	12
Marcador discursivo	I'm here, too, you know .	12
Marcador discursivo	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Marcador discursivo	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Marcador discursivo	Yes. Look what he gave me. He gave me a box of cigars.	12
Marcador discursivo	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Marcador discursivo	Thought you were a good driver, did he, Sam? Well , he gave you a first-class cigar.	13
Marcador discursivo	Yes, he thought I was the best he'd ever had. They all say that, you know . They won't have anyone else, they only ask for me. They say I'm the best chauffeur in the firm.	13
Marcador discursivo	Because (a) I'm the best driver, and because... (b) I don't take liberties.	13
Marcador discursivo	Because (a) I'm the best driver, and because ... (b) I don't take liberties.	13
Marcador discursivo	I don't press myself on people, you see . These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Marcador discursivo	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all , they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Marcador discursivo	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time , though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Marcador discursivo	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though , this is what really makes me special... I do know how to pass	13

	the time of day when required.	
Marcador discursivo	For instance , I told this man today I was in the second world war. Not the first. I told him I was too young for the first. But I told him I fought in the second.	14
Marcador discursivo	For instance, I told this man today I was in the second world war. Not the first. I told him I was too young for the first. But I told him I fought in the second.	14
Marcador discursivo	Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers.	14
Marcador discursivo	After all , I'm experienced. I was driving a dust cart at the age of nineteen. Then I was in a long-distance haulage. I had ten years as a taxi-driver and I've had five as a private chauffeur.	14
Marcador discursivo	After all, I'm experienced. I was driving a dust cart at the age of nineteen. Then I was in a long-distance haulage. I had ten years as a taxi-driver and I've had five as a private chauffeur.	14
Marcador discursivo	When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park. — I wouldn't bring her here.	15
Marcador discursivo	Never get a bride like you had, anyway . Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie.	16
Marcador discursivo	After all , I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.	16
Marcador discursivo	All the same , she was your wife. But still... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.	16
Marcador discursivo	All the same, she was your wife. But still ... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.	16
Marcador discursivo	Well , go and cook!	16
Marcador discursivo	What the boys want, Dad, is your own special brand of cooking, Dad. That's what the boys look forward to. The special understanding of food, you know , that you've got.	17
Marcador discursivo	But I'm your son. You used to tuck me up in bed every night. He tucked you up, too, didn't he, Joey?	17
Marcador discursivo	He was a lousy stinking rotten loudmouth. A bastard uncouth sodding runt. Mind you , he was a good friend of yours.	18
Marcador discursivo	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Marcador discursivo	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Marcador discursivo	Sure. I mean , bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Marcador discursivo	Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Marcador discursivo	This is my house as well, you know . This was our mother's house.	19
Marcador discursivo	Look what I'm lumbered with. One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another.	19
Marcador discursivo	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air.	19

	Catch me coming down. I remember my father.	
Marcador discursivo	Well , the key worked.	19
Marcador discursivo	Then sit down.	20
Marcador discursivo	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores. Really. They're all still here, I think . They're all snoring up there. Are you cold?	21
Marcador discursivo	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean , it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Marcador discursivo	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Marcador discursivo	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see . My mother was dead.	21
Marcador discursivo	Look , we'll be back in a few days, won't we?	22
Marcador discursivo	Still , he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Marcador discursivo	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Marcador discursivo	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well , he's old, of course. Getting on.	22
Marcador discursivo	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course . Getting on.	22
Marcador discursivo	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean , I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know.	22
Marcador discursivo	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door. You... need some rest, you know .	22
Marcador discursivo	Well ... Shall I show you the room?	23
Marcador discursivo	You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean , you can stay up with me. Perhaps I'll make a cup of tea or something. The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.	23
Marcador discursivo	You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me. Perhaps I'll make a cup of tea or something. The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.	23
Marcador discursivo	Look , it's all right, really. I'm here. I mean... I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?	23
Marcador discursivo	Look, it's all right, really . I'm here. I mean... I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?	23
Marcador discursivo	Look, it's all right, really. I'm here. I mean ... I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?	23

Marcador discursivo	There's no need to be. <i>Pause</i> . They're very warm people, really . Very warm. They're my family. They're not ogres.	23
Marcador discursivo	Well , perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Marcador discursivo	Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Marcador discursivo	Well, perhaps we should go to bed. After all , we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Marcador discursivo	Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Marcador discursivo	Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think . Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Marcador discursivo	At this time of night? But we've... only just got here. We've got to go to bed.	24
Marcador discursivo	But I'm going to bed.	24
Marcador discursivo	But what am I going to do?	24
Marcador discursivo	But it's late.	24
Marcador discursivo	I sleep here now. Next door. I've got a kind of study, workroom cum bedroom door now, you see .	25
Marcador discursivo	Well , just sleeping a bit restlessly, that's all. Tonight, anyway.	25
Marcador discursivo	Well, just sleeping a bit restlessly, that's all. Tonight, anyway .	25
Marcador discursivo	Well , what is it?	25
Marcador discursivo	Well , maybe it's the clock.	25
Marcador discursivo	Yes, could be, I suppose .	25
Marcador discursivo	Well , if it's the clock I'd better do something about it. Stifle it in some way, or something.	25
Marcador discursivo	Well , you can sleep in your old room.	26
Marcador discursivo	Friends of mine occasionally stay there, you know , in your room, when they're passing through this part of the world.	27
Marcador discursivo	Well , I'll see you at breakfast, then.	27
Marcador discursivo	Well, I'll see you at breakfast, then .	27
Marcador discursivo	Morning, I think .	27
Marcador discursivo	I'm glad you said that. We haven't got a drink in the house. Mind you , I'd soon get some in, if we had a party or something like that. Some kind of celebration... you know .	28
Marcador discursivo	I'm glad you said that. We haven't got a drink in the house. Mind you , I'd soon get some in, if we had a party or something like that. Some kind of celebration... you know .	28
Marcador discursivo	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of	28

	a false hypothesis.	
Marcador discursivo	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Marcador discursivo	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Marcador discursivo	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Marcador discursivo	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well , that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Marcador discursivo	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know. Old Ted. I thought he was in America.	29

Marcador discursivo	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know . He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know. Old Ted. I thought he was in America.	29
Marcador discursivo	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know . Old Ted. I thought he was in America.	29
Marcador discursivo	Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Marcador discursivo	Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well , the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Marcador discursivo	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know , I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Marcador discursivo	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see . I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Marcador discursivo	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Marcador discursivo	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well , this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I	30

	<p>clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down</p>	<p>30</p>

	<p>under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was</p>	<p>30</p>

	<p>falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would</p>	<p>30</p>

	<p>have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
Marcador discursivo	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	30
Marcador discursivo	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught</p>	30

	<p>up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
Marcador discursivo	<p>He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.</p>	31
Marcador discursivo	<p>Oh yes. Oh yes, very much so. I mean, I'm not saying I'm not sensitive. I am. I could just be a bit more so, that's all.</p>	32
Marcador discursivo	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first</p>	32

	<p>place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the</p>	<p>32</p>

	<p>early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first</p>	<p>32</p>

	<p>place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the</p>	<p>32</p>

	<p>early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first</p>	<p>32</p>

	<p>place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the</p>	<p>32</p>

	<p>early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first</p>	<p>32</p>

	<p>place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the</p>	<p>32</p>

	<p>early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first</p>	<p>32</p>

	<p>place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the</p>	<p>32</p>

	<p>early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Marcador discursivo</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have a weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first</p>	<p>32</p>

	place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me , shall I take this ashtray out of your way?	
Marcador discursivo	It seems to be in the way of your glass. The glass was about to fall. Or the ashtray. I'm rather worried about the carpet. It's not me, it's my father. He's obsessed with order and clarity. He doesn't like mess. So , as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.	33
Marcador discursivo	And now perhaps I'll relieve you of your glass.	33
Marcador discursivo	You've consumed quite enough, in my opinion .	33
Marcador discursivo	Quite sufficient, in my opinion .	33
Marcador discursivo	I'll take it, then .	34
Marcador discursivo	You're in love, anyway , with another man. You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.	34
Marcador discursivo	Look , why don't you just... pop off, eh?	35
Marcador discursivo	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know ... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Marcador discursivo	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean , I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Marcador discursivo	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance , is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Marcador discursivo	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long	36

	overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	
Marcador discursivo	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view , but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36
Marcador discursivo	Now look what you've done. I'll have to Hoover that in the morning, you know.	37
Marcador discursivo	Now look what you've done. I'll have to Hoover that in the morning, you know .	37
Marcador discursivo	But I can't stay in there. You know why? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why.	37
Marcador discursivo	I want you to get rid of these feelings of resentment you've got towards me. I wish I could understand them. Honestly , have I ever given you cause? Never. When Dad died he said to me, Max, look after your brothers. That's exactly what he said to me.	39
Marcador discursivo	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well , I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Marcador discursivo	Do you want to finish the washing up? Look , here's the cloth.	40
Marcador discursivo	So try to get rid of these feelings of resentment, Sam. After all , we are brothers.	40
Marcador discursivo	Then who knew?	41
Marcador discursivo	Uh... look , I'd like you to meet...	41
Marcador discursivo	Listen , don't be silly —	41
Marcador discursivo	Come on, then .	43
Marcador discursivo	Come on, then .	44
Marcador discursivo	Well , I put my heart and soul into it, I can tell you. And this is a lovely cup of coffee.	45
Marcador discursivo	Well , it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them,	45

	told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	
Marcador discursivo	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you , she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Marcador discursivo	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean , I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Marcador discursivo	Mind you , I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I	46

	think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Marcador discursivo	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Marcador discursivo	Well , how you been keeping, son?	48
Marcador discursivo	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Marcador discursivo	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean , you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Marcador discursivo	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway , what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Marcador discursivo	Who cares? Listen , live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50

Marcador discursivo	Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean , don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50
Marcador discursivo	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know ... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Marcador discursivo	We've got three boys, you know .	50
Marcador discursivo	Eh, tell me , do you think the children are missing their mother?	51
Marcador discursivo	Of course they are. They love her. We'll be seeing them soon.	51
Marcador discursivo	Well , I want to ask you something. Do you detect a certain logical incoherence in the central affirmations of Christian theism?	51
Marcador discursivo	Well , look at this way... you don't mind my asking you some questions, do you?	52
Marcador discursivo	Well , look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Marcador discursivo	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time , it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Marcador discursivo	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words , apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Marcador discursivo	But you're a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this business of being and not-being?	52
Marcador discursivo	But you're a philosopher. Come on , be frank. What do you make of all this business of being and not-being?	52
Marcador discursivo	Well , for instance, take a table. Philosophically speaking. What is it?	52
Marcador discursivo	Well, for instance , take a table. Philosophically speaking. What is it?	52
Marcador discursivo	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well , some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Marcador discursivo	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance , I've got a couple of friends of mine, we often sit	52

	round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	
Marcador discursivo	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know , things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Marcador discursivo	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right , I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Marcador discursivo	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Marcador discursivo	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Marcador discursivo	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Marcador discursivo	Then ... six years ago, I went to America.	53
Marcador discursivo	Well , it's time to go to they gym. Time for your workout, Joey.	53
Marcador discursivo	Well , we were only here for a few days, weren't we? We might as well... cut it short, I think.	54
Marcador discursivo	Well, we were only here for a few days, weren't we? We might as well ... cut it short, I think.	54
Marcador discursivo	Well, we were only here for a few days, weren't we? We might as well... cut it short, I think .	54
Marcador discursivo	Of course I do. But I'd like to go back and see the boys now.	54
Marcador discursivo	Of course I do. But I'd like to go back and see the boys now.	54
Marcador discursivo	Of course I like them. What are you talking about?	54
Marcador discursivo	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what	54

	you're talking about.	
Marcador discursivo	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Marcador discursivo	Listen. You know what time of the day it is there now, do you?	54
Marcador discursivo	Yes, they're about six hours behind us... I mean ... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.	54
Marcador discursivo	No, of course not. But it's cleaner there. <i>Pause.</i> Look, I just brought you back to meet the family, didn't I? You've met them, we can go. The fall semester will be starting soon.	55
Marcador discursivo	Look. I'll go and pack. You rest for a while. Will you? They won't be back for at least an hour. You can sleep. Rest. Please.	55
Marcador discursivo	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Marcador discursivo	You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean ... I took you there. I can speak Italian.	55
Marcador discursivo	But if I'd been a nurse in the Italian campaign I would have been there before.	55
Marcador discursivo	Well, the evenings are drawing in.	56
Marcador discursivo	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see ... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Marcador discursivo	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause.</i> Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Marcador discursivo	Ruth. Come on. Put it on.	58
Marcador discursivo	Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.	59
Marcador discursivo	Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.	59
Marcador discursivo	Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You were ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you. You should have known me better. I'm broadminded. I'm a broadminded man.	59
Marcador discursivo	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a	59

	mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean , we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	
Marcador discursivo	Well , get it.	60
Marcador discursivo	Well , put it in a tumbler.	61
Marcador discursivo	We've got rocks. But they're frozen stiff in the fridge.	61
Marcador discursivo	What sort of food do you want? I'm not the cook, anyway .	61
Marcador discursivo	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Marcador discursivo	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Marcador discursivo	You know , you were always my favourite, of the lads. Always.	62
Marcador discursivo	When you wrote to me from America I was very touched, you know . I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Marcador discursivo	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Marcador discursivo	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Marcador discursivo	When you wrote to me from America I was very touched,	62

	you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then , when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	
Marcador discursivo	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then , when I got that letter from you... well , I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Marcador discursivo	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Marcador discursivo	Well , what are you going to do about it?	63
Marcador discursivo	But I took it deliberately, Lenny.	63
Marcador discursivo	You mean you didn't stumble on it by mistake?	64
Marcador discursivo	Well , Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well , how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Marcador discursivo	Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean , we're in the land of no holds barred now. Well , how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Marcador discursivo	Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well , how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Marcador discursivo	Mind you , I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Marcador discursivo	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it	64

	<p>all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	
Marcador discursivo	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	64
Marcador discursivo	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	64
Marcador discursivo	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that</p>	64

	<p>you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	
Marcador discursivo	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?</p>	65
Marcador discursivo	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?</p>	65
Marcador discursivo	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?</p>	65
Marcador discursivo	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is</p>	65

	that what you've given us?	
Marcador discursivo	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Marcador discursivo	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Marcador discursivo	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Marcador discursivo	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Marcador discursivo	But you've had her up there for two hours.	66
Marcador discursivo	Well?	66

Marcador discursivo	Perhaps he hasn't got the right touch.	66
Marcador discursivo	The last bird! When we stopped the car...	67
Marcador discursivo	Oh, that... yes... well , we were in Lenny's car one night last week...	67
Marcador discursivo	And er... bowling down the road...	67
Marcador discursivo	And er... it was pretty late, wasn't it?	67
Marcador discursivo	Yes, it was late. Well?	67
Marcador discursivo	And then we... well, by the kerb, we saw this parked car... with a couple of girls in it.	67
Marcador discursivo	And then we... well , by the kerb, we saw this parked car... with a couple of girls in it.	67
Marcador discursivo	Yes, there were two geezers in it. Anyway ...	67
Marcador discursivo	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Marcador discursivo	Oh, no. Not over the Scrubs. Well , the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.	67
Marcador discursivo	Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see . We took them over a bombed site.	67
Marcador discursivo	Well ... you know... then we had them.	67
Marcador discursivo	Well... you know ... then we had them.	67
Marcador discursivo	Well... you know... then we had them.	67
Marcador discursivo	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Marcador discursivo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Marcador discursivo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Marcador discursivo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Marcador discursivo	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well , your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't	68

	tell me you're satisfied without going to the whole hog?	
Marcador discursivo	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Marcador discursivo	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Marcador discursivo	Joey. No one's saying you're wrong. In fact everyone's saying you're right.	69
Marcador discursivo	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Marcador discursivo	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Marcador discursivo	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Marcador discursivo	Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well. Don't worry about that. Perhaps we'll keep her here.	69
Marcador discursivo	The best thing for her is to come home with me, Dad. Really. We're married, you know .	70
Marcador discursivo	We'd have to pay her, of course . You realize that? We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to have a little allowance.	70
Marcador discursivo	Of course we'll pay her. She's got to have some money in her pocket.	70
Marcador discursivo	Well , how much is she worth? What we talking about, three figures?	70
Marcador discursivo	I mean , she's not a woman who likes walking around in second-hand goods. She's up to the latest fashion. You wouldn't want her walking about in clothes which don't show her off at her best, would you?	71
Marcador discursivo	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other considerations. There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	71
Marcador discursivo	Listen , we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed. After all, she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!	71
Marcador discursivo	Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least , to the manner in which she's accustomed. After all, she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!	71
Marcador discursivo	Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed. After all , she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!	71
Marcador discursivo	There you are, you see . Joey'll donate, Sam'll donate...	71
Marcador discursivo	Well , you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?	72
Marcador discursivo	Well, you should know. After all , it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?	72

Marcador discursivo	Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well . Where you going to put her in Greek Street?	72
Marcador discursivo	You have? Well , what about me? Why don't you give me one?	72
Marcador discursivo	So you can count yourself lucky we're including you in.	73
Marcador discursivo	Well , you are going to have to share her! Otherwise she goes straight back to America. You understand?	73
Marcador discursivo	Well, you are going to have to share her! Otherwise she goes straight back to America. You understand?	73
Marcador discursivo	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Marcador discursivo	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Marcador discursivo	Listen , Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Marcador discursivo	Listen, Teddy, you could help us, actually . If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Marcador discursivo	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Marcador discursivo	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know , very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Marcador discursivo	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well , you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Marcador discursivo	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course , you'd get a little percentage out of it.	74
Marcador discursivo	No, what I mean , Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give	74

	them inside information.	
Marcador discursivo	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Marcador discursivo	Sure. You can give them proper data. You know, the kind of thing she's willing to do. How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies. Eh, Lenny? To what extent she's various. I mean if you don't know who does?	74
Marcador discursivo	Sure. You can give them proper data. You know , the kind of thing she's willing to do. How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies. Eh, Lenny? To what extent she's various. I mean if you don't know who does?	74
Marcador discursivo	Of course. We're talking in international terms! By the time we've finished Pan-American'll give us a discount.	74
Marcador discursivo	Of course. We're talking in international terms! By the time we've finished Pan-American'll give us a discount.	74
Marcador discursivo	Listen... it would be our pleasure.	75
Marcador discursivo	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen , I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Marcador discursivo	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Marcador discursivo	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Marcador discursivo	Of course you're very touched. I'm very touched.	75
Marcador discursivo	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.	76
Marcador discursivo	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Marcador discursivo	But you'd live here, with us.	76
Marcador discursivo	Of course you would. This would be your home. In the bosom of the family.	76
Marcador discursivo	All right , we'll get you a flat with three rooms and a bathroom.	77
Marcador discursivo	Of course.	77
Marcador discursivo	We'd finance you, to begin with, and then , when you were established, you could pay us back, in instalments.	77
Marcador discursivo	You'd supply my wardrobe, of course?	77
Marcador discursivo	I'd need an awful lot. Otherwise I wouldn't be content.	77

Marcador discursivo	Of course.	78
Marcador discursivo	Well , it might prove a workable arrangement.	78
Marcador discursivo	And you'd have the whole of your daytime free, of course . You could do a bit of cooking here if you wanted to.	78
Marcador discursivo	Well , I'll leave your case, Ruth. I'll just go up the road to the Underground.	79
Marcador discursivo	Listen , if you go the other way, first left, first right, you remember, you might find a cab passing there.	79
Marcador discursivo	Or you can take the tube to Piccadilly Circus, won't take you ten minutes, and pick up a cab from there out to the Airport.	79
Marcador discursivo	Mind you , they'll charge you doble fare. They'll charge you for the return trip. It's over the six-mile limit.	79
Marcador discursivo	Yes. Well , bye-bye, Dad. Look after yourself.	79
Marcador discursivo	Thanks, son. Listen . I want to tell you something. It's been wonderful to see you.	79
Marcador discursivo	You understand what I mean? Listen , I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Metáfora	When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you. You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park.	15
Metáfora	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Metáfora	I should have asked my dear mother. Why didn't I ask my dear mother? Now it's too late. She's passed over to the other side.	37
Metáfora	Well, I put my heart and soul into it , I can tell you. And this is a lovely cup of coffee.	45
Metáfora	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Metáfora	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been	45

	<p>hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	
Metáfora	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	45
Metáfora	<p>Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.</p>	46
Metáfora	<p>Anyone could have you at the same time. You'd bend over for half a dollar on Blackfriars Bridge.</p>	48
Metáfora	<p>Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.</p>	64
Metáfora	<p>That's it. We'll pass the hat round. We'll make donation. We're all grown-up people, we've got a sense of responsibility. We all put a little in the hat. It's democratic.</p>	70
Metáfora	<p>You mean put her on the game?</p>	72

Metáfora	We'll put her on the game . That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Metáfora	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Metáfora	It's an offer from our heart .	75
Metáfora	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it . But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Metáfora	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Metáfora	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top ... well...	76
Metáfora	Of course you would. This would be your home. In the bosom of the family .	76
Metáfora	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Onomatopeya	Tch, tch, tch . Well, I think you're entitled to be tired, Uncle.	12
Onomatopeya	No, I wouldn't say I was dreaming. It's not exactly a dream. It's just that something keeps waking me up. Some kind of tick .	25
Onomatopeya	A tick?	25
Onomatopeya	Mmmm?	27
Onomatopeya	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Onomatopeya	I think we'll go back. Mmm?	54
Onomatopeya	And er... bowling down the road...	67
Onomatopeya	And er... it was pretty late, wasn't it?	67
Onomatopeya	My Joey? She did that to my boy? <i>Pause</i> . To my youngest son? Tch, tch, tch, tch . How you feeling, son? Are you all right?	68
Oración elíptica	Not that paper . I haven't ever read that paper. I'm talking about last Sunday's paper. I was just having a look at it in kitchen.	7
Oración elíptica	There's an advertisement in the paper about flannel vests. Cut	8

	price. Navy surplus. I could do with a few of them.	
Oración elíptica	There's an advertisement in the paper about flannel vests. Cut price. Navy surplus. I could do with a few of them.	8
Oración elíptica	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always.	8
Oración elíptica	He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.	9
Oración elíptica	Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!	9
Oración elíptica	Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!	9
Oración elíptica	Sandown Park.	9
Oración elíptica	Not a chance.	9
Oración elíptica	I used to live on the course. One of the loves of my life. Epsom? I knew it like the back of my hand. I was one of the best-known faces down at the paddock. What a marvellous open-air life.	9
Oración elíptica	I used to live on the course. One of the loves of my life. Epsom? I knew it like the back of my hand. I was one of the best-known faces down at the paddock. What a marvellous open-air life.	9
Oración elíptica	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Oración elíptica	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Oración elíptica	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad.	11
Oración elíptica	Not bad. A bit tired.	11
Oración elíptica	Not bad. A bit tired.	11
Oración elíptica	Tired? I bet you're tired. Where you been?	11
Oración elíptica	Tired? I bet you're tired. Where you been?	11
Oración elíptica	All the way up to London Airport? What, right up the M4?	11
Oración elíptica	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in	12

	Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	
Oración elíptica	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Oración elíptica	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Oración elíptica	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Oración elíptica	For instance, I told this man today I was in the second world war. Not the first. I told him I was too young for the first. But I told him I fought in the second.	14
Oración elíptica	Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers.	14
Oración elíptica	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts.	14
Oración elíptica	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause.</i> Isn't it? A man like you?	14
Oración elíptica	What you been doing, banging away at your lady customers, have you?	14
Oración elíptica	In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you?	14
Oración elíptica	In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you?	14
Oración elíptica	You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Oración elíptica	You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Oración elíptica	Getting a bit peckish.	15
Oración elíptica	Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie.	16
Oración elíptica	Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie.	16
Oración elíptica	After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.	16
Oración elíptica	All the same, she was your wife. But still... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.	16
Oración elíptica	Feel a bit hungry.	16
Oración elíptica	Me, too.	16
Oración elíptica	What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Oración elíptica	Our father's house.	19
Oración elíptica	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19

Oración elíptica	That one?	20
Oración elíptica	Not at this time of night. It's too late.	20
Oración elíptica	It's still there. My room. Empty. The bed's there. What are you doing?	21
Oración elíptica	It's still there. My room. Empty. The bed's there. What are you doing?	21
Oración elíptica	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores. Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there. Are you cold?	21
Oración elíptica	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores. Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there. Are you cold?	21
Oración elíptica	I'll make something to drink, if you like. Something hot.	21
Oración elíptica	Tired?	21
Oración elíptica	Nothing's changed. Still the same.	22
Oración elíptica	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Oración elíptica	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Oración elíptica	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Oración elíptica	There's no need to be. <i>Pause.</i> They're very warm people, really. Very warm. They're my family. They're not ogres.	23
Oración elíptica	Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Oración elíptica	Air?	23
Oración elíptica	Just a stroll.	24
Oración elíptica	I sleep here now. Next door. I've got a kind of study, workroom cum bedroom door now, you see.	25
Oración elíptica	No. I just had an early night tonight. You know how it is. Can't sleep. Keep waking up.	25
Oración elíptica	No. I just had an early night tonight. You know how it is. Can't sleep. Keep waking up.	25
Oración elíptica	Well, just sleeping a bit restlessly, that's all. Tonight, anyway.	25
Oración elíptica	Bad dreams?	25
Oración elíptica	No, I wouldn't say I was dreaming. It's not exactly a dream. It's just that something keeps waking me up. Some kind of tick.	25
Oración elíptica	A tick?	25
Oración elíptica	Oh yes? Have you?	26
Oración elíptica	Nothing you want?	26
Oración elíptica	Nothing you want, for the night? Glass of water, anything like that?	27
Oración elíptica	In the sideboard in your room.	27
Oración elíptica	Morning, I think.	27
Oración elíptica	Cold?	28
Oración elíptica	Would you like something? Refreshment of some kind? An aperitif, anything like that?	28

Oración elíptica	Would you like something? Refreshment of some kind? An aperitif, anything like that?	28
Oración elíptica	On a visit to Europe, eh? Seen much of it?	29
Oración elíptica	On a visit to Europe, eh? Seen much of it?	29
Oración elíptica	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Oración elíptica	Just a touch.	30
Oración elíptica	Just a tickle.	30
Oración elíptica	It seems to be in the way of your glass. The glass was about to fall. Or the ashtray. I'm rather worried about the carpet. It's not me, it's my father. He's obsessed with order and clarity. He doesn't like mess. So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.	33
Oración elíptica	Quite sufficient, in my opinion.	33
Oración elíptica	Not in mine, Leonard.	33
Oración elíptica	What was supposed to be? Some kind of proposal?	35
Oración elíptica	What's going on here? You drunk?	35
Oración elíptica	What are you shouting about? You gone mad?	35
Oración elíptica	Is Joey down here? You been shouting at Joey?	35
Oración elíptica	I want an explanation, you understand? I asked you who you got hiding here.	36
Oración elíptica	But I can't stay in there. You know why? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why.	37
Oración elíptica	You want to come?	38
Oración elíptica	— What are you doing in there? — Washing up.	38
Oración elíptica	— What else? — Getting rid of your leavings.	38
Oración elíptica	Putting them in the bin, eh?	38
Oración elíptica	What point you trying to prove?	39
Oración elíptica	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What	39

	have you done? You tit!	
Oración elíptica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!</p>	39
Oración elíptica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!</p>	39
Oración elíptica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!</p>	39
Oración elíptica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We</p>	39

	took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	
Oración elíptica	How long you been in this house?	41
Oración elíptica	You been here all night?	41
Oración elíptica	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor . Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Oración elíptica	Chuck them out! <i>Pause</i> . A Doctor of Philosophy . Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? I said chuck them out.	42
Oración elíptica	Chuck them out! <i>Pause</i> . A Doctor of Philosophy. Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? I said chuck them out.	42
Oración elíptica	What's the matter? You deaf?	42
Oración elíptica	You a mother?	43
Oración elíptica	How many you got?	43
Oración elíptica	All yours, Ted?	43
Oración elíptica	Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Oración elíptica	You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father?	43
Oración elíptica	You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father?	43
Oración elíptica	You still love your old Dad, eh?	44
Oración elíptica	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law . The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i> . What a mind.	45
Oración elíptica	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law . The only shame is her grandchildren aren't	45

	<p>here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	
Oración elíptica	What time you going to work?	47
Oración elíptica	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!</p>	47
Oración elíptica	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!</p>	47
Oración elíptica	For two bob and a toffee apple.	48
Oración elíptica	Well, how you been keeping, son?	48
Oración elíptica	You know what I'm saying? I want you to know that you have my blessing.	49
Oración elíptica	What? <i>Pause.</i> What she say?	50
Oración elíptica	Want a light?	51
Oración elíptica	A table.	52
Oración elíptica	<p>Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying</p>	52

	things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	
Oración elíptica	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.	54
Oración elíptica	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.	54
Oración elíptica	You find it dirty here?	55
Oración elíptica	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Oración elíptica	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Oración elíptica	Oh, yes. Very fond of clothes.	56
Oración elíptica	Hats?	57
Oración elíptica	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Oración elíptica	You going, Teddy? Already?	59
Oración elíptica	Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.	59
Oración elíptica	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Oración elíptica	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Oración elíptica	Soda, Ted? Or as it comes?	61
Oración elíptica	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual	61

	equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	
Oración elíptica	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Oración elíptica	Someone's taken my cheese-roll. I left it there. You been thieving?	63
Oración elíptica	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Oración elíptica	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Oración elíptica	Not bad.	65

Oración elíptica	And their escorts.	67
Oración elíptica	Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.	67
Oración elíptica	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Oración elíptica	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Oración elíptica	She can have more! Here. If she's so keen.	70
Oración elíptica	We'd have to pay her, of course. You realize that? We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to hve a little allowance.	70
Oración elíptica	Well, how much is she worth? What we talking about, three figures?	70
Oración elíptica	Wonderful. The only thing is, it'll have to be short hours. We don't want her out of the house all night.	72
Oración elíptica	Four hours a night.	72
Oración elíptica	Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?	72
Oración elíptica	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Oración elíptica	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Oración elíptica	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Oración elíptica	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Oración elíptica	Well, you are going to have to share her! Otherwise she goes straight back to America. You understand?	73
Oración elíptica	No, we'd call her something else. Dolores, or something.	74
Oración elíptica	Or Spanish Jacky.	74
Oración elíptica	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Oración elíptica	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Oración elíptica	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Oración elíptica	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Oración elíptica	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're	75

	kin. You're kith. You belong here.	
Oración elíptica	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially . My father isn't very well off.	76
Oración elíptica	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies . Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Oración elíptica	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much . It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Oración elíptica	A flat?	76
Oración elíptica	Of course you would. This would be your home. In the bosom of the family .	76
Oración elíptica	What's he done? Dropped dead?	78
Oración elíptica	You know what that man had?	78
Oración elíptica	You think I'm too old for you?	81
Oración elíptica	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Oración elíptica	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Oración elíptica	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Oración elíptica	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Oración elíptica	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Oración elíptica	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Orden pragmático o marcado de las palabras	What have you done with the scissors? <i>Pause</i> . I said I'm looking for the scissors . What have you done with them? <i>Pause</i> . Did you hear me? I want to cut something out of the paper.	7
Orden pragmático o marcado de las palabras	Why don't you shut up, you daft prat?	7
Orden pragmático o marcado de las palabras	Don't you talk to me like that . I'm warning you.	8
Orden pragmático o marcado de las palabras	Huhh! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars . We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence. Mind you, he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac.	8
Orden pragmático o marcado de las palabras	He was very fond of your mother, Mac was . Very fond. He always had a good word for her.	9

Orden pragmático o marcado de las palabras	Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face , she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.	9
Orden pragmático o marcado de las palabras	Plug it, will you, you stupid sod , I'm trying to read the paper.	9
Orden pragmático o marcado de las palabras	You know what, you're getting demented.	9
Orden pragmático o marcado de las palabras	Will I, you bitch?	11
Orden pragmático o marcado de las palabras	I'm here, too, you know.	12
Orden pragmático o marcado de las palabras	I said I'm here, too. I'm sitting here.	12
Orden pragmático o marcado de las palabras	Oh, a Yankee, was it?	12
Orden pragmático o marcado de las palabras	Had to catch a plane there, did he?	12
Orden pragmático o marcado de las palabras	From the point of view of his driving, Dad, and his general sense of courtesy, I should say.	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	Thought you were a good driver, did he, Sam? Well, he gave you a first-class cigar.	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, Uncle?	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	They do get jealous. They get very jealous.	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Orden pragmático o marcado de las palabras	So did he, it turned out.	14
Orden pragmático o marcado de las palabras	What you been doing, banging away at your lady customers, have you?	14
Orden pragmático o marcado de las palabras	Above all that kind of thing, are you, Sam?	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	Above having a good bang on the back seat, are you?	15
Orden pragmático o marcado de las palabras	After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.	16
Orden pragmático o marcado de las palabras	What the boys want, Dad, is your own special brand of cooking, Dad. That's what the boys look forward to. The special understanding of food, you know, that you've got.	17
Orden pragmático o marcado de las palabras	But I'm your son. You used to tuck me up in bed every night. He tucked you up, too, didn't he, Joey?	17
Orden pragmático o marcado de las palabras	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Orden pragmático o marcado de las palabras	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Orden pragmático o marcado de las palabras	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The	21

	structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	
Orden pragmático o marcado de las palabras	Look, we'll be back in a few days, won't we?	22
Orden pragmático o marcado de las palabras	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Orden pragmático o marcado de las palabras	Staying the night then, are you?	26
Orden pragmático o marcado de las palabras	Friends of mine occasionally stay there, you know, in your room, when they're passing through this part of the world.	27
Orden pragmático o marcado de las palabras	Morning, I think.	27
Orden pragmático o marcado de las palabras	Isn't it funny? I've got my pijamas on and you're fully dressed?	29
Orden pragmático o marcado de las palabras	What, you sort of live with him over there, do you?	29
Orden pragmático o marcado de las palabras	Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Orden pragmático o marcado de las palabras	Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Orden pragmático o marcado de las palabras	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	30
Orden pragmático o marcado de las palabras	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me	30

	<p>a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Orden pragmático o marcado de las palabras</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>

Orden pragmático o marcado de las palabras	He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.	31
Orden pragmático o marcado de las palabras	I was sleepwalking. Get out of it, leave me alone, will you?	36
Orden pragmático o marcado de las palabras	I want an explanation, you understand? I asked you who you got hiding here.	36
Orden pragmático o marcado de las palabras	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36
Orden pragmático o marcado de las palabras	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36
Orden pragmático o marcado de las palabras	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Orden pragmático o marcado de las palabras	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	39
Orden pragmático o marcado de las palabras	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys	45

	everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	
Orden pragmático o marcado de las palabras	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Orden pragmático o marcado de las palabras	You've got a job on this afternoon, haven't you?	47
Orden pragmático o marcado de las palabras	He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!	48
Orden pragmático o marcado de las palabras	He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!	48
Orden pragmático o marcado de las palabras	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Orden pragmático o marcado de las palabras	Well, look at this way... you don't mind my asking you some questions, do you?	52
Orden pragmático o marcado de las palabras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Orden pragmático o marcado de las palabras	Listen. You know what time of the day it is there now, do you?	54
Orden pragmático o marcado de las palabras	No, of course not. But it's cleaner there. <i>Pause.</i> Look, I just brought you back to meet the family, didn't I? You've met them, we can go. The fall semester will be starting soon.	55

Orden pragmático o marcado de las palabras	It's better than a robbery, this.	59
Orden pragmático o marcado de las palabras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Orden pragmático o marcado de las palabras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Orden pragmático o marcado de las palabras	Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?	66
Orden pragmático o marcado de las palabras	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Orden pragmático o marcado de las palabras	I mean, she's not a woman who likes walking around in second-hand goods. She's up to the latest fashion. You wouldn't want her walking about in clothes which don't show her off at her best, would you?	71
Orden pragmático o marcado de las palabras	Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed. After all, she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!	71
Orden pragmático o marcado de las palabras	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Orden pragmático o marcado de las palabras	You mean put her on the game?	72
Orden pragmático o marcado de las palabras	Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?	72
Orden pragmático o marcado de las palabras	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who	74

	might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	
Orden pragmático o marcado de las palabras	Sure. You can give them proper data. You know, the kind of thing she's willing to do. How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies. Eh, Lenny? To what extent she's various. I mean if you don't know who does?	74
Orden pragmático o marcado de las palabras	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Orden pragmático o marcado de las palabras	We'd finance you, to begin with, and then, when you were established, you could pay us back, in instalments.	77
Orden pragmático o marcado de las palabras	He probably was dead, for about thirty seconds.	78
Orden pragmático o marcado de las palabras	Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo, do you think, of their grandfather?	79
Orden pragmático o marcado de las palabras	I'm too old, I suppose. She thinks I'm an old man.	81
Palabra malsonante o término ofensivo	Why don't you shut up, you daft prat?	7
Palabra malsonante o término ofensivo	Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.	9
Palabra malsonante o término ofensivo	Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch . I gave her the best bleeding years of my life, anyway.	9
Palabra malsonante o término ofensivo	Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.	9
Palabra malsonante o término ofensivo	Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.	9
Palabra malsonante o término ofensivo	Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!	9
Palabra malsonante o término ofensivo	Will I, you bitch?	11
Palabra malsonante o término ofensivo	You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Palabra malsonante o término ofensivo	Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.	16
Palabra malsonante o término ofensivo	What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Palabra malsonante o término ofensivo	He was a lousy stinking rotten loudmouth . A bastard uncouth sodding runt. Mind you, he was a good friend of yours.	18
Palabra malsonante o término ofensivo	He was a lousy stinking rotten loudmouth. A bastard uncouth sodding runt . Mind you, he was a good friend of yours.	18
Palabra malsonante o término ofensivo	Why do I keep you here? You're just an old grub .	18

Palabra malsonante o término ofensivo	You're a maggot .	19
Palabra malsonante o término ofensivo	Look what I'm lumbered with. One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another.	19
Palabra malsonante o término ofensivo	Look what I'm lumbered with. One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another.	19
Palabra malsonante o término ofensivo	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know. Old Ted. I thought he was in America.	29
Palabra malsonante o término ofensivo	I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?	32
Palabra malsonante o término ofensivo	Prancing about in the middle of the night shouting your head off. What are you, a raving lunatic ?	35
Palabra malsonante o término ofensivo	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my	39

	heart.	
Palabra malsonante o término ofensivo	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Palabra malsonante o término ofensivo	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Palabra malsonante o término ofensivo	All night? I'm a laughing-stock . How do you get in?	41
Palabra malsonante o término ofensivo	Who asked you to bring tarts in here?	41
Palabra malsonante o término ofensivo	Tarts?	41
Palabra malsonante o término ofensivo	Who asked you to bring tarts into this house?	41
Palabra malsonante o término ofensivo	Listen, don't be silly —	41
Palabra malsonante o término ofensivo	We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.	41
Palabra malsonante o término ofensivo	We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.	41
Palabra malsonante o término ofensivo	I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them.	42

	They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Palabra malsonante o término ofensivo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Palabra malsonante o término ofensivo	This is a lousy cigar.	47
Palabra malsonante o término ofensivo	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Palabra malsonante o término ofensivo	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two	47

	families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Palabra malsonante o término ofensivo	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Palabra malsonante o término ofensivo	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Palabra malsonante o término ofensivo	He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!	48
Palabra malsonante o término ofensivo	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft . I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Palabra malsonante o término ofensivo	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's	55

	like a urinal. A filthy urinal!	
Palabra malsonante o término ofensivo	Christ, she's wide open . Dad, look at that.	58
Palabra malsonante o término ofensivo	She's a tart .	58
Palabra malsonante o término ofensivo	Barefaced audacity.	64
Palabra malsonante o término ofensivo	Are you telling me she's a tease ?	66
Palabra malsonante o término ofensivo	Are you telling me she's a tease? <i>Pause</i> . She's a tease !	66
Palabra malsonante o término ofensivo	I didn't say she was a tease .	66
Palabra malsonante o término ofensivo	Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?	66
Palabra malsonante o término ofensivo	Where's the whore ? Still in bed? She'll make us all animals.	68
Palabra malsonante o término ofensivo	Don't be silly .	70
Palabra malsonante o término ofensivo	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig . Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Palabra malsonante o término ofensivo	I don't want to share her with a lot of yobs !	73
Palabra malsonante o término ofensivo	Yobs! You arrogant git ! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Palabra malsonante o término ofensivo	Yobs ! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Palabra malsonante o término ofensivo	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs ?	73
Palabra malsonante o término ofensivo	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Palabra malsonante o término ofensivo	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Palabra malsonante o término ofensivo	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke . And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Palabra malsonante o término ofensivo	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Paralelismo	Because (a) I'm the best driver, and because ... (b) I don't take liberties.	13
Paralelismo	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts . <i>Pause</i> . Isn't it? A man like you?	14
Paralelismo	— Above all that kind of thing, are you , Sam? (...) — Above having a good bang on the back seat, are you?	15
Paralelismo	I'll tell you what you've got to do. What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself, and you've got to learn how to attack . That's your only trouble as a boxer. You don't know how to defend yourself, and you don't know how to attack .	17
Paralelismo	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Paralelismo	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone .	18

Paralelismo	I want to make something clear about Jessie, Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her, for you. I was looking after her for you , when you were busy, wasn't I? I was showing her the West End.	18
Paralelismo	You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac , would you? But you trusted me. I want to remind you.	18
Paralelismo	One lot after the other. One mess after the other.	19
Paralelismo	Look what I'm lumbered with. One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another.	19
Paralelismo	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Paralelismo	You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me. Perhaps I'll make a cup of tea or something. The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.	23
Paralelismo	— What , both of you? — Yes. — What , you sort of live with him over there, do you?	29
Paralelismo	Just a touch. Just a tickle.	30
Paralelismo	If you take the glass... I'll take you.	34
Paralelismo	How about me taking the glass without you taking me?	34
Paralelismo	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups , about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36
Paralelismo	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Paralelismo	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I	39

	commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	
Paralelismo	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop , you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop , he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	39
Paralelismo	I was going to come down, Dad, I was going to... be here, when you came down.	41
Paralelismo	We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.	41
Paralelismo	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honor. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Paralelismo	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say , Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Paralelismo	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you	46

	to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Paralelismo	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease , so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Paralelismo	He's insulting me. He's insulting his brother. I'm driving a man to Hampton Court at four forty-five.	48
Paralelismo	— Well, how you been keeping, son? — I've been keeping very well, Dad. — It's nice to have you with us, son. — It's nice to be back, Dad.	48
Paralelismo	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Paralelismo	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Paralelismo	All boys? Isn't that funny, eh? You've got three, I've got three. You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Paralelismo	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Paralelismo	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can	61

	view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	
Paralelismo	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Paralelismo	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Paralelismo	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Paralelismo	He's her lawful husband. She's his lawful wife.	69
Paralelismo	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69

Paralelismo	I asked you where the money's going to come from. It'll be an extra mouth to feed. It'll be an extra body to clothe. You realize that?	70
Paralelismo	We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Paralelismo	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here!	78
Paralelismo	Do you want to shake on it now, or do you want to leave it till later?	79
Pausa o vacilación	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Pausa o vacilación	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Pausa o vacilación	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Pausa o vacilación	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Pausa o vacilación	I took a Yankee out there today... to the Airport.	12
Pausa o vacilación	Because (a) I'm the best driver, and because... (b) I don't take liberties.	13
Pausa o vacilación	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the	13

	time of day when required.	
Pausa o vacilación	I don't mess up my car! Or my... my boss's car! Like other people.	15
Pausa o vacilación	Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie.	16
Pausa o vacilación	All the same, she was your wife. But still... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.	16
Pausa o vacilación	I've got a pretty good idea... of how to do that.	18
Pausa o vacilación	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Pausa o vacilación	Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you — you can flake off.	19
Pausa o vacilación	I'll just go up... have a look.	21
Pausa o vacilación	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Pausa o vacilación	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Pausa o vacilación	What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Pausa o vacilación	We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now. Just go to bed. See them all in the morning... see my father in the morning... <i>Pause</i> . Do you want to stay?	21
Pausa o vacilación	We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now. Just go to bed. See them all in the morning... see my father in the morning... <i>Pause</i> . Do you want to stay?	21
Pausa o vacilación	Stay? <i>Pause</i> . We've come to stay. We're bound to stay... for a few days.	22
Pausa o vacilación	I think... the children... might be missing us.	22
Pausa o vacilación	I think... the children... might be missing us.	22
Pausa o vacilación	Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Pausa o vacilación	Why don't you go to bed? I'll find some sheets. I feel... wide awake, isn't it odd? I think I'll stay up for a bit. Are you tired?	22
Pausa o vacilación	Look, it's all right, really. I'm here. I mean... I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?	23
Pausa o vacilación	At this time of night? But we've... only just got here. We've got to go to bed.	24
Pausa o vacilación	Oh. Did I... wake you up?	25
Pausa o vacilación	I've... just come back for a few days.	26
Pausa o vacilación	I'm glad you said that. We haven't got a drink in the house. Mind you, I'd soon get some in, if we had a party or something like that. Some kind of celebration... you know.	28
Pausa o vacilación	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night,	28

	<p>don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.</p>	
Pausa o vacilación	<p>Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.</p>	28
Pausa o vacilación	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	30
Pausa o vacilación	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught</p>	30

	<p>up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Pausa o vacilación</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Pausa o vacilación</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for</p>	<p>30</p>

	<p>days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
Pausa o vacilación	<p>He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.</p>	31
Pausa o vacilación	<p>If you take the glass... I'll take you.</p>	34
Pausa o vacilación	<p>Look, why don't you just... pop off, eh?</p>	35
Pausa o vacilación	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	36
Pausa o vacilación	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	36
Pausa o vacilación	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I</p>	36

	was the last thing you had in mind?	
Pausa o vacilación	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Pausa o vacilación	I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.	36
Pausa o vacilación	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Pausa o vacilación	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Pausa o vacilación	Hullo... Dad... We overslept.	40
Pausa o vacilación	Hullo... Dad... We overslept.	40
Pausa o vacilación	I was going to come down, Dad, I was going to... be here, when you came down.	41
Pausa o vacilación	Uh... look, I'd like you to meet...	41
Pausa o vacilación	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbitch of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses	47

	— and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Pausa o vacilación	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Pausa o vacilación	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Pausa o vacilación	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Pausa o vacilación	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47

	cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Pausa o vacilación	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Pausa o vacilación	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Pausa o vacilación	I'm sure Teddy's very happy... to know that you're pleased with me.	49
Pausa o vacilación	I was...	50
Pausa o vacilación	I was... different... when I met Teddy... first.	50
Pausa o vacilación	I was... different... when I met Teddy... first.	50
Pausa o vacilación	I was... different... when I met Teddy... first.	50
Pausa o vacilación	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Pausa o vacilación	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Pausa o vacilación	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Pausa o vacilación	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University... you know... it's a very good life. We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50

	environment.	
Pausa o vacilación	My department... is highly successful.	50
Pausa o vacilación	Well, look at this way... you don't mind my asking you some questions, do you?	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52

	must bear that... possibility... in mind.	
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pausa o vacilación	Then... six years ago, I went to America.	53
Pausa o vacilación	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there.	53
Pausa o vacilación	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there.	53
Pausa o vacilación	Well, we were only here for a few days, weren't we? We might as well... cut it short, I think.	54
Pausa o vacilación	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Pausa o vacilación	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Pausa o vacilación	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Pausa o vacilación	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Pausa o vacilación	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Pausa o vacilación	You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean... I took you there. I can speak Italian.	55
Pausa o vacilación	I always... <i>Pause</i> . Do you like clothes?	56
Pausa o vacilación	I'm fond... <i>Pause</i> . What do you think of my shoes?	56
Pausa o vacilación	No... you don't get them there.	56
Pausa o vacilación	No... I was a model for the body. A photographic model for the body.	57

	tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	
Pausa o vacilación	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Pausa o vacilación	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Pausa o vacilación	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Pausa o vacilación	Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Pausa o vacilación	Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Pausa o vacilación	Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Pausa o vacilación	Just before we went to America I went down there. I walked from the station to the gate and then I walked up the drive. There were lights on... I stood in the drive... the house was very light.	57
Pausa o vacilación	Just before we went to America I went down there. I walked from the station to the gate and then I walked up the drive. There were lights on... I stood in the drive... the house was very light.	57
Pausa o vacilación	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Pausa o vacilación	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be	61

	<p>lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	
Pausa o vacilación	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	61
Pausa o vacilación	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	61
Pausa o vacilación	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	61

Pausa o vacilación	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Pausa o vacilación	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Pausa o vacilación	You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Pausa o vacilación	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Pausa o vacilación	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Pausa o vacilación	What led you to be so... vindictive against your own brother? I'm bowled over.	64
Pausa o vacilación	Er... not bad.	65
Pausa o vacilación	I want to know what you <i>mean</i> — by not bad.	65
Pausa o vacilación	The last bird! When we stopped the car...	67
Pausa o vacilación	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Pausa o vacilación	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Pausa o vacilación	Oh, that... yes... well, we were in Lenny's car one night last week...	67
Pausa o vacilación	And er... bowling down the road...	67
Pausa o vacilación	And er... bowling down the road...	67
Pausa o vacilación	Yes, up over by the Scrubs...	67
Pausa o vacilación	And er... it was pretty late, wasn't it?	67
Pausa o vacilación	And then we... well, by the kerb, we saw this parked car...	67

	with a couple of girls in it.	
Pausa o vacilación	And then we... well, by the kerb, we saw this parked car... with a couple of girls in it.	67
Pausa o vacilación	Yes, there were two geezers in it. Anyway...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Pausa o vacilación	Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.	67
Pausa o vacilación	Well... you know... then we had them.	67
Pausa o vacilación	Well... you know... then we had them.	67
Pausa o vacilación	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Pausa o vacilación	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Pausa o vacilación	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Pausa o vacilación	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Pausa o vacilación	Joey... what are you getting so excited? It's because he's frustrated. You see what happens?	69
Pausa o vacilación	There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...	71
Pausa o vacilación	You mean put her on the game? <i>Pause</i> . We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Pausa o vacilación	It was just love play... I suppose... that's all I suppose it was.	73
Pausa o vacilación	It was just love play... I suppose... that's all I suppose it was.	73
Pausa o vacilación	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who	74

	might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	
Pausa o vacilación	Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America... you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them... to various parties, who might be making a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.	74
Pausa o vacilación	No, you've got to be reserved about it, Dad. We could call her something nice... like Cynthia... or Gillian.	74
Pausa o vacilación	No, you've got to be reserved about it, Dad. We could call her something nice... like Cynthia... or Gillian.	74
Pausa o vacilación	She'd get old... very quickly.	75
Pausa o vacilación	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Pausa o vacilación	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.	75
Pausa o vacilación	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.	75
Pausa o vacilación	Ruth... the family have invited you to stay, for a little while longer. As a... as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home... until you come back.	75
Pausa o vacilación	Listen... it would be our pleasure.	75
Pausa o vacilación	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pausa o vacilación	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pausa o vacilación	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pausa o vacilación	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.	76
Pausa o vacilación	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Pausa o vacilación	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76

Pausa o vacilación	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Pausa o vacilación	Does she realize that? <i>Pause.</i> Lenny, do you think she understands...	81
Pausa o vacilación	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Pausa o vacilación	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Pausa o vacilación	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Pausa o vacilación	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Pausa o vacilación	She won't... be adaptable!	81
Pausa o vacilación	Uh... look, I'd like you to meet...	41
Pregunta retórica	What have you done with the scissors? <i>Pause.</i> I said I'm looking for the scissors. What have you done with them? <i>Pause. Did you hear me?</i> I want to cut something out of the paper.	7
Pregunta retórica	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always.	8
Pregunta retórica	I used to live on the course. One of the loves of my life. Epsom? I knew it like the back of my hand. I was one of the best-known faces down at the paddock. What a marvellous open-air life.	9
Pregunta retórica	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Pregunta retórica	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Pregunta retórica	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10

Pregunta retórica	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Pregunta retórica	Why don't you buy a dog? You're a dog cook. Honest. You think you're cooking for a lot of dogs.	11
Pregunta retórica	Will I, you bitch?	11
Pregunta retórica	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad.	11
Pregunta retórica	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad.	11
Pregunta retórica	Tired? I bet you're tired. Where you been?	11
Pregunta retórica	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Pregunta retórica	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause.</i> Isn't it? A man like you?	14
Pregunta retórica	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause.</i> Isn't it? A man like you?	14
Pregunta retórica	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause.</i> Isn't it? A man like you?	14
Pregunta retórica	Other people? What other people?	15
Pregunta retórica	Other people? What other people? <i>Pause.</i> What other people. <i>Pause.</i> Other people?	15
Pregunta retórica	Other people? What other people? <i>Pause.</i> What other people. <i>Pause.</i> Other people?	15
Pregunta retórica	Other people? What other people? <i>Pause.</i> What other people. <i>Pause.</i> Other people?	15
Pregunta retórica	After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.	16
Pregunta retórica	Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.	16
Pregunta retórica	Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.	16
Pregunta retórica	What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Pregunta retórica	What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Pregunta retórica	Stop calling me Dad. Just stop all that calling me Dad, do	17

	you understand?	
Pregunta retórica	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Pregunta retórica	Sam... why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone.	18
Pregunta retórica	I want to make something clear about Jessie, Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her, for you. I was looking after her for you, when you were busy, wasn't I? I was showing her the West End.	18
Pregunta retórica	You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you.	18
Pregunta retórica	Why do I keep you here? You're just an old grub.	18
Pregunta retórica	Am I?	19
Pregunta retórica	Oh yes?	19
Pregunta retórica	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Pregunta retórica	You are, eh?	19
Pregunta retórica	Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Pregunta retórica	Air? <i>Pause.</i> What do you mean?	23
Pregunta retórica	At this time of night? But we've... only just got here. We've got to go to bed.	24
Pregunta retórica	But what am I going to do? <i>Pause.</i> The last thing I want is a breath of air. Why do you want a breath of air?	24
Pregunta retórica	A tick?	25
Pregunta retórica	Are you?	26
Pregunta retórica	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Pregunta retórica	Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Pregunta retórica	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly	30

	have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	
Pregunta retórica	Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war — say in the Italian campaign — I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. Do you mind if I hold your hand?	30
Pregunta retórica	He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that... leaves quite an impression. Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Very. I've often wished I was as sensitive as he is.	31
Pregunta retórica	I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?	32
Pregunta retórica	Pop off? He wakes me up in the middle of the night, I think we got burglars here, I think he's got a knife stuck in him, I come down here, he tells me to pop off.	35
Pregunta retórica	He was talking to someone. Who could he have been	35

	talking to? They're all asleep. He was having a conversation with someone. He won't tell me who it was. He pretends he was thinking aloud. What are you doing, hiding someone here?	
Pregunta retórica	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Pregunta retórica	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Pregunta retórica	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Pregunta retórica	I should have asked my dear mother. Why didn't I ask my dear mother? Now it's too late. She's passed over to the other side.	37
Pregunta retórica	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Pregunta retórica	I want you to get rid of these feelings of resentment you've got towards me. I wish I could understand them. Honestly, have I ever given you cause? Never. When Dad died he said to me, Max, look after your brothers. That's exactly what he said to me.	39
Pregunta retórica	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I	39

	commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	
Pregunta retórica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Pregunta retórica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Pregunta retórica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Pregunta retórica	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the</p>	39

	memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	
Pregunta retórica	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	39
Pregunta retórica	Do you want to finish the washing up? Look, here's the cloth.	40
Pregunta retórica	Do you want the cloth? Here you are. Take it.	40
Pregunta retórica	All night? I'm a laughing-stock. How do you get in?	41
Pregunta retórica	Tarts?	41
Pregunta retórica	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Pregunta retórica	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Pregunta retórica	Chuck them out! <i>Pause.</i> A Doctor of Philosophy. Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? I said chuck them out.	42
Pregunta retórica	Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Pregunta retórica	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they	45

	<p>know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	
Pregunta retórica	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i>. What a mind.</p>	45
Pregunta retórica	<p>Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.</p>	46
Pregunta retórica	<p>The group? They turned out to be a bunch of criminals like everyone else.</p>	47
Pregunta retórica	<p>What do you mean, you know? You'll be late. You'll lose your job? What are you trying to do, humiliate me?</p>	47
Pregunta retórica	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me</p>	47

	about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Pregunta retórica	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Pregunta retórica	What do the other drivers do, sleep all day?	47
Pregunta retórica	Do you want to know who could drive? MacGregor! MacGregor was a driver.	48
Pregunta retórica	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Pregunta retórica	You know what I'm saying? I want you to know that you have my blessing.	49
Pregunta retórica	Don't mention it. How many other houses in the district have got a Doctor of Philosophy sitting down drinking a cup of coffee?	49
Pregunta retórica	Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50
Pregunta retórica	Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50
Pregunta retórica	Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?	50
Pregunta retórica	All boys? Isn't that funny, eh? You've got three, I've got three. You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Pregunta retórica	Oh?	51
Pregunta retórica	He speaks so easily to his sister-in-law, do you notice? That's because she's an intelligent and sympathetic woman.	51

Pregunta retórica	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Pregunta retórica	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Pregunta retórica	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Pregunta retórica	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Pregunta retórica	Well, we were only here for a few days, weren't we? We might as well... cut it short, I think.	54
Pregunta retórica	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmmn? It's so clean there.	54
Pregunta retórica	No, of course not. But it's cleaner there. <i>Pause.</i> Look, I just brought you back to meet the family, didn't I? You've met them, we can go. The fall semester will be starting soon.	55
Pregunta retórica	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Pregunta retórica	You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean... I took you there. I can speak Italian.	55
Pregunta retórica	You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? You had a good week. I mean... I took you there. I can speak Italian.	55
Pregunta retórica	Can't get them over there, eh?	56
Pregunta retórica	Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You were ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you. You should have known me better. I'm broadminded. I'm a broadminded man.	59
Pregunta retórica	What's this glass? I can't drink out of this. Haven't you got a tumbler?	60
Pregunta retórica	Rocks? What do you know about rocks?	61

Pregunta retórica	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Pregunta retórica	Still here, Ted? You'll be late for your first seminar.	63
Pregunta retórica	You took my cheese-roll?	63
Pregunta retórica	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Pregunta retórica	You didn't get all the way?	66
Pregunta retórica	You didn't get all the way?	66
Pregunta retórica	Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?	66
Pregunta retórica	Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Pregunta retórica	Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Pregunta retórica	My Joey? She did that to my boy?	68
Pregunta retórica	My Joey? She did that to my boy?	68
Pregunta retórica	My Joey? She did that to my boy? <i>Pause.</i> To my youngest son? Tch, tch, tch, tch. How you feeling, son? Are you all right?	68
Pregunta retórica	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Pregunta retórica	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Pregunta retórica	Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well. Don't worry about that. Perhaps we'll keep her here.	69
Pregunta retórica	Me?	70
Pregunta retórica	I mean, she's not a woman who likes walking around in second-hand goods. She's up to the latest fashion. You wouldn't want her walking about in clothes which don't show her off at her best, would you?	71
Pregunta retórica	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other	71

	considerations. There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	
Pregunta retórica	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Pregunta retórica	What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.	71
Pregunta retórica	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Pregunta retórica	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Pregunta retórica	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Pregunta retórica	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Pregunta retórica	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Pregunta retórica	Sure. You can give them proper data. You know, the kind of thing she's willing to do. How far she'd be prepared to go with their little whims and fancies. Eh, Lenny? To what extent she's various. I mean if you don't know who does?	74
Pregunta retórica	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Pregunta retórica	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Pregunta retórica	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pregunta retórica	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pregunta retórica	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pregunta retórica	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Pregunta retórica	A flat?	76
Pregunta retórica	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear	78

	him out of here!	
Pregunta retórica	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here!	78
Pregunta retórica	Do your boys know about me? Eh? Would they like to see a photo, do you think, of their grandfather?	79
Pregunta retórica	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Pregunta retórica	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Pregunta retórica	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Pregunta retórica	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Pregunta retórica	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Pregunta retórica	Do you hear me?	82
Préstamo	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Préstamo	Yes, he thought I was the best he'd ever had. They all say that, you know. They won't have anyone else, they only ask for me. They say I'm the best chauffeur in the firm.	13
Préstamo	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs , they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Préstamo	After all, I'm experienced. I was driving a dust cart at the age of nineteen. Then I was in a long-distance haulage. I had ten years as a taxi-driver and I've had five as a private chauffeur .	14
Préstamo	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her	30

	<p>chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
Préstamo	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	30
Préstamo	<p>You're in love, anyway, with another man. You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.</p>	34
Préstamo	<p>Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you</p>	46

	to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Préstamo	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe , I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Préstamo	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Préstamo	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Préstamo	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop.	57

	I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	
Préstamo	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche . I'm telling you. She was made for it.	57
Préstamo	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet .	57
Préstamo	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of <i>je ne sais quoi</i> , a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Préstamo	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi , a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Préstamo	I've got a very distinguished clientèle , Joey. They're more distinguished than you'll ever be.	73
Reformulación sintáctica o corrección	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals . I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Reformulación sintáctica o corrección	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used	10

	to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	
Reformulación sintáctica o corrección	I'm here, too, you know. I said I'm here, too. I'm sitting here.	12
Reformulación sintáctica o corrección	I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet. After all, they're sitting in a Humber Super Snipe, they can afford to relax. At the same time, though, this is what really makes me special... I do know how to pass the time of day when required.	13
Reformulación sintáctica o corrección	I don't mess up my car! Or my... my boss's car! Like other people.	15
Reformulación sintáctica o corrección	I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?	36
Reformulación sintáctica o corrección	— How could he say that when he was dead? — What? — How could he speak if he was dead?	39
Reformulación sintáctica o corrección	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!	39
Reformulación sintáctica o corrección	I was going to come down, Dad, I was going to... be here, when you came down.	41
Reformulación sintáctica o corrección	He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!	48
Reformulación sintáctica o corrección	What? Pause. What she say?	50
Reformulación sintáctica o corrección	— I was... (...) — I was... different... when I met Teddy... first.	50
Reformulación sintáctica o corrección	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it	52

	stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	
Reformulación sintáctica o corrección	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Reformulación sintáctica o corrección	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Reformulación sintáctica o corrección	Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Reformulación sintáctica o corrección	Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.	54
Reformulación sintáctica o corrección	I didn't say I found it dirty here. Pause. I didn't say that.	55
Reformulación sintáctica o corrección	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Reformulación sintáctica o corrección	No... I was a model for the body. A photographic model for the body.	57
Reformulación sintáctica o corrección	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Reformulación sintáctica o corrección	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Reformulación sintáctica o corrección	Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You were ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you. You should have known me better. I'm broadminded. I'm a broadminded man.	59
Reformulación sintáctica o corrección	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Reformulación sintáctica o corrección	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman	60

	out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	
Reformulación sintáctica o corrección	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Reformulación sintáctica o corrección	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Reformulación sintáctica o corrección	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Reformulación sintáctica o corrección	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.	69
Reformulación sintáctica o corrección	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.	69
Reformulación sintáctica o corrección	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other considerations. There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	71
Reformulación sintáctica o corrección	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Reformulación sintáctica o corrección	I know what Lenny's saying. Lenny's saying she can pay her own way. What do you think, Teddy? That'll solve all our problems.	73
Reformulación sintáctica o corrección	— You know what that man had? — Has. — Has! A diseased imagination.	78
Reformulación sintáctica o corrección	I'm too old, I suppose. She thinks I'm an old man. Pause. I'm not such an old man.	81
Reformulación sintáctica o corrección	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Reformulación sintáctica o corrección	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Reformulación sintáctica o corrección	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81

Repetición léxica y de estructuras	What have you done with the scissors ? <i>Pause</i> . I said I'm looking for the scissors . What have you done with them? <i>Pause</i> . Did you hear me? I want to cut something out of the paper.	7
Repetición léxica y de estructuras	— I'm reading the paper . — Not that paper . I haven't ever read that paper. I'm talking about last Sunday's paper. I was just having a look at it in kitchen.	7
Repetición léxica y de estructuras	Not that paper . I haven't ever read that paper .	7
Repetición léxica y de estructuras	I haven't ever read that paper . I'm talking about last Sunday's paper . I was just having a look at it in kitchen.	7
Repetición léxica y de estructuras	— Did you hear me? I want to cut something out of the paper. (...) — Do you hear what I'm saying? I'm talking to you! Where's the scissors?	7
Repetición léxica y de estructuras	— What have you done with the scissors ? <i>Pause</i> . I said I'm looking for the scissors . What have you done with them? <i>Pause</i> . Did you hear me? I want to cut something out of the paper.	7
Repetición léxica y de estructuras	— (...) I said I'm looking for the scissors . What have you done with them? <i>Pause</i> . Did you hear me? I want to cut something out of the paper. — Do you hear what I'm saying? I'm talking to you! Where's the scissors ?	7
Repetición léxica y de estructuras	Not that paper . I haven't even read that paper .	8
Repetición léxica y de estructuras	I haven't even read that paper . I'm talking about Sunday's paper .	8
Repetición léxica y de estructuras	— (...) I'm talking about Sunday's paper . I was just having a look at it in the kitchen. (...) — There's an advertisement in the paper about flannel vests. Cut price. Navy surplus. I could do with a few of them.	8
Repetición léxica y de estructuras	I think I'll have a fag . Give me a fag .	8
Repetición léxica y de estructuras	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always .	8
Repetición léxica y de estructuras	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always. <i>Pause</i> . I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac . You remember Mac ? Eh?	8
Repetición léxica y de estructuras	Huhh! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence. Mind you, he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors , they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac .	8
Repetición léxica y de estructuras	He was very fond of your mother, Mac was. Very fond . He always had a good word for her.	9
Repetición léxica y de estructuras	— (...) I'm talking about last Sunday's paper . I was just having a look at it in kitchen. (...) — Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the	9

	paper.	
Repetición léxica y de estructuras	— Don't stand a chance . (...) — Not a chance .	9
Repetición léxica y de estructuras	— He talks to me about horses . (...) — He talks to me about horses . You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Repetición léxica y de estructuras	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names , I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Repetición léxica y de estructuras	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes . But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Repetición léxica y de estructuras	He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their names, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse there, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job — you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name... one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.	10
Repetición léxica y de estructuras	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Repetición léxica y de estructuras	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was	10

	always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye . You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye , it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift . I had a gift .	
Repetición léxica y de estructuras	You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye , it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift . I had a gift .	10
Repetición léxica y de estructuras	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift . I had a gift .	10
Repetición léxica y de estructuras	— He talks to me about horses . You only read their names in the papers. (...) — And he talks to me about horses .	10
Repetición léxica y de estructuras	Why don't you buy a dog ? You're a dog cook. Honest.	11
Repetición léxica y de estructuras	You're a dog cook. Honest. You think you're cooking for a lot of dogs .	11
Repetición léxica y de estructuras	I am going out. I'm going out to buy myself a proper dinner.	11
Repetición léxica y de estructuras	— If you don't like it get out . (...) — Well, get out! What are you waiting for?	11
Repetición léxica y de estructuras	— What did you say ? — I said shove off out of it, that's what I said.	11
Repetición léxica y de estructuras	I said shove off out of it, that's what I said .	11
Repetición léxica y de estructuras	Oh, Daddy , you're not going to use your stick on me , are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy . No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick, Dad .	11
Repetición léxica y de estructuras	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad , honest. Don't clout me with that stick, Dad .	11
Repetición léxica y de estructuras	Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. No, Please. It wasn't my fault, it was one of the others. I haven't done anything wrong, Dad, honest. Don't clout me with that stick , Dad .	11
Repetición léxica y de estructuras	— Hullo , Uncle Sam. — Hullo .	11
Repetición léxica y de estructuras	— Hullo, Uncle Sam . (...) — How are you, Uncle ?	11
Repetición léxica y de estructuras	— Not bad. A bit tired . — Tired? I bet you're tired. Where you been?	11
Repetición léxica y de estructuras	Tired? I bet you're tired . Where you been?	11
Repetición léxica y de estructuras	— Tired? I bet you're tired. Where you been ? — I've been to London Airport.	11

Repetición léxica y de estructuras	— I've been to London Airport . — All the way up to London Airport ? What, right up the M4?	11
Repetición léxica y de estructuras	— All the way up to London Airport? What, right up the M4? — Yes, all the way up there.	11
Repetición léxica y de estructuras	— Tired? I bet you're tired . Where you been? (...) — Tch, tch, tch. Well, I think you're entitled to be tired , Uncle.	12
Repetición léxica y de estructuras	— How are you, Uncle? (...) — Tch, tch, tch. Well, I think you're entitled to be tired, Uncle .	12
Repetición léxica y de estructuras	— Tch, tch, tch. Well , I think you're entitled to be tired, Uncle. — Well , it's the drivers.	12
Repetición léxica y de estructuras	I'm here, too , you know. I said I'm here, too . I'm sitting here.	12
Repetición léxica y de estructuras	— I'm here , too, you know. I said I'm here , too. I'm sitting here.	12
Repetición léxica y de estructuras	— I'm here , too, you know. I said I'm here , too. I'm sitting here. — I know you're here .	12
Repetición léxica y de estructuras	— I took a Yankee out there today... to the Airport. — Oh, a Yankee , was it?	12
Repetición léxica y de estructuras	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Repetición léxica y de estructuras	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Repetición léxica y de estructuras	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Repetición léxica y de estructuras	Yes. Look what he gave me . He gave me a box of cigars.	12
Repetición léxica y de estructuras	— Yes. Look what he gave me. He gave me a box of cigars . (...) — It's a fair cigar .	12
Repetición léxica y de estructuras	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Repetición léxica y de estructuras	— From what point of view? — Eh? — From what point of view?	13
Repetición léxica y de estructuras	— From what point of view? — From the point of view of his driving, Dad, and his general sense of courtesy, I should say.	13
Repetición léxica y de estructuras	— You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one. (...) — Yes, he thought I was the best he'd ever had. They all say that, you know. They won't have anyone else, they only ask	13

	for me. They say I'm the best chauffeur in the firm.	
Repetición léxica y de estructuras	— I bet the other drivers tend to get jealous , don't they, Uncle? — They do get jealous . They get very jealous.	13
Repetición léxica y de estructuras	They do get jealous . They get very jealous .	13
Repetición léxica y de estructuras	— They do get jealous . They get very jealous . — No, I just can't get it clear, Sam. Why do the other drivers get jealous?	13
Repetición léxica y de estructuras	For instance, I told this man today I was in the second world war. Not the first. I told him I was too young for the first. But I told him I fought in the second .	14
Repetición léxica y de estructuras	For instance, I told this man today I was in the second world war. Not the first . I told him I was too young for the first . But I told him I fought in the second.	14
Repetición léxica y de estructuras	— He was probably a colonel, or something, in the American Air Force. — Yes. — Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers.	14
Repetición léxica y de estructuras	— He was probably a colonel, or something , in the American Air Force. — Yes. — Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers.	14
Repetición léxica y de estructuras	— Yes . — Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers. — Yes .	14
Repetición léxica y de estructuras	— Yes . — Yes , I know the kind of man you're talking about.	14
Repetición léxica y de estructuras	— You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one. (...) — After all, I'm experienced. I was driving a dust cart at the age of nineteen. Then I was in a long-distance haulage. I had ten years as a taxi-driver and I've had five as a private chauffeur .	14
Repetición léxica y de estructuras	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause</i> . Isn't it? A man like you?	14
Repetición léxica y de estructuras	It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts. <i>Pause</i> . Isn't it? A man like you?	14
Repetición léxica y de estructuras	— There's still time. — Is there?	14
Repetición léxica y de estructuras	— Not me . — In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you? — Not me .	14
Repetición léxica y de estructuras	— I've never done that kind of thing in my car. — Above all that kind of thing , are you, Sam?	15
Repetición léxica y de estructuras	— Yes, I leave that to others . — You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Repetición léxica y de estructuras	— Yes, I leave that to others . — You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Repetición léxica y de estructuras	I don't mess up my car! Or my... my boss's car! Like other people.	15
Repetición léxica y de	— I don't mess up my car! Or my... my boss's car! Like	15

estructuras	other people. — Other people?	
Repetición léxica y de estructuras	Other people? What other people?	15
Repetición léxica y de estructuras	Other people? What other people? Pause. What other people?	15
Repetición léxica y de estructuras	What other people? Pause. Other people?	15
Repetición léxica y de estructuras	— Sam, it's your decision. You're welcome to bring your bride here, to the place where you live, or on the other hand you can take a suite at the Dorchester. It's entirely up to you. — I haven't got a bride .	15
Repetición léxica y de estructuras	— I haven't got a bride . (...) — Never get a bride like you had, anyway.	16
Repetición léxica y de estructuras	Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride ... going about these days. Like Jessie.	16
Repetición léxica y de estructuras	Who do you think I am, your mother ? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother .	16
Repetición léxica y de estructuras	— I've been training down at the gym. — Yes, the boy's been working all day and training all night.	16
Repetición léxica y de estructuras	— What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't learn to cook ? — I can cook .	16
Repetición léxica y de estructuras	— I can cook . — Well, go and cook !	16
Repetición léxica y de estructuras	What the boys want, Dad , is your own special brand of cooking, Dad . That's what the boys look forward to. The special understanding of food, you know, that you've got.	17
Repetición léxica y de estructuras	What the boys want, Dad, is your own special brand of cooking, Dad. That's what the boys look forward to. The special understanding of food, you know, that you've got.	17
Repetición léxica y de estructuras	What the boys want, Dad, is your own special brand of cooking, Dad. That's what the boys look forward to. The special understanding of food, you know, that you've got.	17
Repetición léxica y de estructuras	— What the boys want, Dad , is your own special brand of cooking, Dad . That's what the boys look forward to. The special understanding of food, you know, that you've got. — Stop calling me Dad . Just stop all that calling me Dad, do you understand?	17
Repetición léxica y de estructuras	Stop calling me Dad . Just stop all that calling me Dad , do you understand?	17
Repetición léxica y de estructuras	Stop calling me Dad . Just stop all that calling me Dad , do you understand?	17
Repetición léxica y de estructuras	But I'm your son. You used to tuck me up in bed every night. He tucked you up , too, didn't he, Joey?	17
Repetición léxica y de estructuras	But I'm your son . You used to tuck me up in bed every night. He tucked you up, too, didn't he, Joey? <i>Pause</i> . He used to like tucking up his sons .	17
Repetición léxica y de estructuras	But I'm your son. You used to tuck me up in bed every night. He tucked you up , too, didn't he, Joey? <i>Pause</i> . He used to like tucking up his sons.	17
Repetición léxica y de estructuras	— He used to like tucking up his sons. (...) — I'll give you a proper tuck up one of these nights, son. You mark my word.	17
Repetición léxica y de	— You used to tuck me up in bed every night . (...)	17

estructuras	— I'll give you a proper tuck up one of these nights , son. You mark my word.	
Repetición léxica y de estructuras	I'll tell you what you've got to do. What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself, and you've got to learn how to attack. That's your only trouble as a boxer. You don't know how to defend yourself, and you don't know how to attack.	17
Repetición léxica y de estructuras	I'll tell you what you've got to do. What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself , and you've got to learn how to attack. That's your only trouble as a boxer. You don't know how to defend yourself , and you don't know how to attack.	17
Repetición léxica y de estructuras	I'll tell you what you've got to do. What you've got to do is you've got to learn how to defend yourself, and you've got to learn how to attack . That's your only trouble as a boxer. You don't know how to defend yourself, and you don't know how to attack .	17
Repetición léxica y de estructuras	You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you.	18
Repetición léxica y de estructuras	You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you.	18
Repetición léxica y de estructuras	Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead ?	18
Repetición léxica y de estructuras	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way , you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Repetición léxica y de estructuras	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.	19
Repetición léxica y de estructuras	— Our father's house. (...) — Our father ? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.	19
Repetición léxica y de estructuras	Our father ? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father .	19
Repetición léxica y de estructuras	— That's my father's chair. — That one?	20
Repetición léxica y de estructuras	— That one? — Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there?	20
Repetición léxica y de estructuras	— No, I mean if my bed's still there. (...) — No. They've got their own beds .	20
Repetición léxica y de estructuras	— Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there? (...) — Shall I go up ?	20
Repetición léxica y de estructuras	— Shall I go up ? (...) — I'll just go up ... have a look.	20
Repetición léxica y de	Blankets, no sheets . I'll find some sheets . I could hear snores.	21

estructuras	Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there. Are you cold?	
Repetición léxica y de estructuras	Blankets, no sheets. I'll find some sheets. I could hear snores . Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there. Are you cold?	21
Repetición léxica y de estructuras	I'll make something to drink, if you like. Something hot.	21
Repetición léxica y de estructuras	— No . (...) — No , I don't want anything.	21
Repetición léxica y de estructuras	What do you think of the room? Big , isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Repetición léxica y de estructuras	What do you think of the room ? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room , don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead.	21
Repetición léxica y de estructuras	We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now. Just go to bed . See them all in the morning... see my father in the morning...	21
Repetición léxica y de estructuras	We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now. Just go to bed. See them all in the morning ... see my father in the morning ...	21
Repetición léxica y de estructuras	— Do you want to stay ? — Stay ?	21
Repetición léxica y de estructuras	Stay? <i>Pause</i> . We've come to stay . We're bound to stay ... for a few days.	22
Repetición léxica y de estructuras	— We've come to stay. We're bound to stay... for a few days . (...) — Look, we'll be back in a few days , won't we?	22
Repetición léxica y de estructuras	Nothing's changed. Still the same. <i>Pause</i> . Still , he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly. He's a... well, he's old, of course. Getting on.	22
Repetición léxica y de estructuras	— Tired? (...) — Are you tired ?	22
Repetición léxica y de estructuras	— Why don't you go to bed ? I'll find some sheets. I feel... wide awake, isn't it odd? I think I'll stay up for a bit. Are you tired? (...) — Go to bed . I'll show you the room.	22
Repetición léxica y de estructuras	— No . (...) — No , I don't want to.	22
Repetición léxica y de estructuras	You'll be perfectly all right up there without me. Really you will. I mean, I won't be long. Look, it's just up there. It's the first door on the landing. The bathroom's right next door . You... need some rest, you know.	22
Repetición léxica y de estructuras	— You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me. Perhaps I'll make a cup of tea or something. The only thing is we don't want to make too much noise , we don't want to wake anyone up. — I'm not making any noise .	23
Repetición léxica y de estructuras	Look, it's all right, really. I'm here. I mean... I'm with you. There's no need to be nervous . Are you nervous ?	23
Repetición léxica y de estructuras	There's no need to be. <i>Pause</i> . They're very warm people, really. Very warm . They're my family. They're not ogres.	23
Repetición léxica y de estructuras	— I think I'll have a breath of air . — Air ?	23

Repetición léxica y de estructuras	— Air? (...) — I just feel like some air .	24
Repetición léxica y de estructuras	The last thing I want is a breath of air . Why do you want a breath of air?	24
Repetición léxica y de estructuras	— Bad dreams? — No, I wouldn't say I was dreaming. It's not exactly a dream . It's just that something keeps waking me up. Some kind of tick.	25
Repetición léxica y de estructuras	— No, I wouldn't say I was dreaming. It's not exactly a dream. It's just that something keeps waking me up. Some kind of tick . — A tick?	25
Repetición léxica y de estructuras	— Have you got a clock in your room? — Yes. — Well, maybe it's the clock .	25
Repetición léxica y de estructuras	— Well, maybe it's the clock . (...) — Well, if it's the clock I'd better do something about it. Stifle it in some way, or something.	25
Repetición léxica y de estructuras	— Oh yes? Have you? (...) — Oh, have you?	26
Repetición léxica y de estructuras	— I'm going to bed . (...) — Yes, I'm going to bed , too.	26
Repetición léxica y de estructuras	— Nothing you want? — Mmmm. — Nothing you want , for the night? Glass of water, anything like that?	27
Repetición léxica y de estructuras	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock . The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock . I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Repetición léxica y de estructuras	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Repetición léxica y de estructuras	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock . I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you	28

	look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	
Repetición léxica y de estructuras	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick . Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Repetición léxica y de estructuras	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace . They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace . They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Repetición léxica y de estructuras	Isn't it funny ? I've got my pyjamas on and you're fully dressed? Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know.	29
Repetición léxica y de estructuras	— We're on a visit to Europe . (...) — On a visit to Europe , eh? Seen much of it?	29
Repetición léxica y de estructuras	— We've just come from Italy . — Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you.	29
Repetición léxica y de estructuras	— Good . — What did you say? — Good .	29
Repetición léxica y de estructuras	— Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you, I can tell you. (...) — Where'd you go to in Italy ?	29
Repetición léxica y de estructuras	— Venice . — Not dear old Venice ?	30
Repetición léxica y de estructuras	— Why ? — Just a touch. Just a tickle. — Why ?	30
Repetición léxica y de estructuras	— Why ? — I'll tell you why .	30
Repetición léxica y de estructuras	One night , not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with	30

	<p>the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>

<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting</p>	<p>30</p>

	<p>rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.</p>	<p>30</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur, who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have</p>	<p>30</p>

	spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	
Repetición léxica y de estructuras	One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. Her chauffeur , who had located me for her, he'd popped round the corner to have a drink, which just left this lady and myself, you see, alone, standing underneath this arch, watching all the steamers steaming up, no one about, all quiet on the Western Front, and there she was up against this wall — well, just sliding down the wall, following the blow I'd given her. Well, to sum up, everything was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family. But... in the end I thought... Aaah, why go to all the bother... you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.	30
Repetición léxica y de estructuras	— How did you know she was diseased? — How did I know?	31
Repetición léxica y de estructuras	Oh yes. Oh yes , very much so. I mean, I'm not saying I'm not sensitive. I am. I could just be a bit more so, that's all.	32
Repetición léxica y de estructuras	— Oh yes. Oh yes, very much so. I mean, I'm not saying I'm not sensitive . I am. I could just be a bit more so, that's all. (...) — Yes, just a bit more so, that's all. <i>Pause</i> . I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up,, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was	32

	<p>having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a</p>	<p>32</p>

	<p>workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning,</p>	<p>32</p>

	<p>while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning,</p> <p>while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a</p>	<p>32</p>

	<p>workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning,</p>	<p>32</p>

	<p>while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning,</p> <p>while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a</p>	<p>32</p>

	<p>workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning,</p>	<p>32</p>

	<p>while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a</p>	<p>32</p>

	<p>workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	<p>32</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning,</p>	<p>32</p>

	<p>while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a</p>	<p>32</p>

	workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?	
Repetición léxica y de estructuras	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	32
Repetición léxica y de estructuras	<p>— It's not in my way. — It seems to be in the way of your glass.</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>It seems to be in the way of your glass. The glass was about to fall. Or the ashtray. I'm rather worried about the carpet. It's not me, it's my father. He's obsessed with order and clarity. He doesn't like mess. So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>It seems to be in the way of your glass. The glass was about to fall. Or the ashtray. I'm rather worried about the carpet. It's not me, it's my father. He's obsessed with order and clarity. He doesn't like mess. So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray.</p>	33
Repetición léxica y de estructuras	<p>— It seems to be in the way of your glass. The glass was about to fall. Or the ashtray. I'm rather worried about the carpet. It's not me, it's my father. He's obsessed with order</p>	33

	and clarity. He doesn't like mess. So, as I don't believe you're smoking at the moment, I'm sure you won't object if I move the ashtray. — And now perhaps I'll relieve you of your glass .	
Repetición léxica y de estructuras	— I haven't quite finished. — You've consumed quite enough, in my opinion.	33
Repetición léxica y de estructuras	— You've consumed quite enough, in my opinion . (...) — Quite sufficient, in my opinion .	33
Repetición léxica y de estructuras	— And now perhaps I'll relieve you of your glass . (...) — Just give me the glass .	34
Repetición léxica y de estructuras	— Just give me the glass . (...) — If you take the glass ... I'll take you.	34
Repetición léxica y de estructuras	— I'll take it, then. — If you take the glass... I'll take you.	34
Repetición léxica y de estructuras	If you take the glass... I'll take you.	34
Repetición léxica y de estructuras	— If you take the glass... I'll take you. <i>Pause</i> . — How about me taking the glass without you taking me?	34
Repetición léxica y de estructuras	— If you take the glass... I'll take you. <i>Pause</i> . — How about me taking the glass without you taking me?	34
Repetición léxica y de estructuras	— If you take the glass... I'll take you. <i>Pause</i> . — How about me taking the glass without you taking me?	34
Repetición léxica y de estructuras	— If you take the glass... I'll take you . (...) — Why don't I just take you ?	34
Repetición léxica y de estructuras	You're in love, anyway, with another man . You've had a secret liaison with another man . His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble.	34
Repetición léxica y de estructuras	Have a sip . Go on. Have a sip from my glass.	34
Repetición léxica y de estructuras	Have a sip . Go on. Have a sip from my glass. Sit on my lap. Take a long cool sip.	34
Repetición léxica y de estructuras	Have a sip . Go on. Have a sip from my glass. Sit on my lap. Take a long cool sip .	34
Repetición léxica y de estructuras	— Have a sip. Go on. Have a sip from my glass . (...) — Take that glass away from me.	34
Repetición léxica y de estructuras	— Have a sip. Go on . Have a sip from my glass. (...) — Lie on the floor. Go on . I'll pour it down your throat.	34
Repetición léxica y de estructuras	— What are you doing, making me some kind of proposal ? (...) — What was supposed to be? Some kind of proposal ?	35
Repetición léxica y de estructuras	Is Joey down here? You been shouting at Joey ?	35
Repetición léxica y de estructuras	— I was thinking aloud . (...) — Didn't you hear what I said, Dad? I was thinking aloud .	35
Repetición léxica y de estructuras	— Didn't you hear what I said, Dad? I was thinking aloud . — You were thinking so loud you got me out of bed.	35
Repetición léxica y de estructuras	— Look, why don't you just... pop off , eh? — Pop off ? He wakes me up in the middle of the night, I think we got burglars here, I think he's got a knife stuck in him, I come down here, he tells me to pop off.	35
Repetición léxica y de estructuras	Pop off ? He wakes me up in the middle of the night, I think we got burglars here, I think he's got a knife stuck in him, I come down here, he tells me to pop off .	35
Repetición léxica y de estructuras	He was talking to someone. Who could he have been talking to ? They're all asleep. He was having a conversation with someone. He won't tell me who it was. He pretends he was thinking aloud. What are you doing, hiding someone here?	35

<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>— He was talking to someone. Who could he have been talking to? They're all asleep. He was having a conversation with someone. He won't tell me who it was. He pretends he was thinking aloud. What are you doing, hiding someone here? (...) — I want an explanation, you understand? I asked you who you got hiding here.</p>	<p>36</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	<p>36</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	<p>36</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	<p>36</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	<p>36</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know... the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? I mean, I want to know the real facts about my background. I mean, for instance, is it a fact that you had me in mind all the time, or is it a fact that I was the last thing you had in mind?</p>	<p>36</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night — the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to</p>	<p>36</p>

	you.	
Repetición léxica y de estructuras	I should have asked my dear mother . Why didn't I ask my dear mother ? Now it's too late. She's passed over to the other side.	37
Repetición léxica y de estructuras	But I can't stay in there. You know why ? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why .	37
Repetición léxica y de estructuras	— Why don't you bring your tea in here? — I don't want to bring my tea in here . I hate it here. I want to drink my tea in there.	37
Repetición léxica y de estructuras	I don't want to bring my tea in here . I hate it here. I want to drink my tea in there .	37
Repetición léxica y de estructuras	— Half past six. — Half past six.	38
Repetición léxica y de estructuras	That's not till five o'clock . You've got time to see a game of football before five o'clock . It's the first game of the season.	38
Repetición léxica y de estructuras	That's not till five o'clock. You've got time to see a game of football before five o'clock. It's the first game of the season.	38
Repetición léxica y de estructuras	— I'm going to see a game of football this afternoon. You want to come? (...) — That's not till five o'clock. You've got time to see a game of football before five o'clock. It's the first game of the season.	38
Repetición léxica y de estructuras	— What point you trying to prove? — No point .	39
Repetición léxica y de estructuras	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Repetición léxica y de estructuras	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Repetición léxica y de estructuras	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Repetición léxica y de estructuras	Oh yes, you are. You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot... that's why you do that, every single stinking morning. I know. Listen, Sam. I want to say something to you. From my heart.	39
Repetición léxica y de estructuras	I want you to get rid of these feelings of resentment you've got towards me. I wish I could understand them. Honestly, have I ever given you cause? Never. When Dad died he said to me , Max, look after your brothers. That's exactly what he said to me .	39
Repetición léxica y de	— How could he say that when he was dead ?	39

estructuras	<p style="text-align: center;">— What? — How could he speak if he was dead?</p>	
Repetición léxica y de estructuras	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Repetición léxica y de estructuras	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Repetición léxica y de estructuras	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i>. What have you done? You tit!</p>	39
Repetición léxica y de estructuras	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet</p>	39

	wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	
Repetición léxica y de estructuras	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Repetición léxica y de estructuras	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Repetición léxica y de estructuras	— Do you want to finish the washing up? Look, here's the cloth. (...) — Do you want the cloth? Here you are. Take it.	40
Repetición léxica y de estructuras	Hullo... Dad... We overslept. <i>Pause</i> . What's for breakfast? Huh. We overslept.	40
Repetición léxica y de estructuras	— Did you know he was here? — No. — Did you know he was here? <i>Pause</i> .	40
Repetición léxica y de estructuras	Did you know he was here? <i>Pause</i> . I asked if you knew he was here.	40
Repetición léxica y de estructuras	— Did you know he was here? — No. — Did you know he was here? <i>Pause</i> . I asked if you knew he was here. — No.	41

Repetición léxica y de estructuras	Then who knew? <i>Pause.</i> Who knew?	41
Repetición léxica y de estructuras	Who knew? <i>Pause.</i> I didn't know.	41
Repetición léxica y de estructuras	— All night. — All night? I'm a laughing-stock. How do you get in?	41
Repetición léxica y de estructuras	— Who asked you to bring tarts in here? — Tarts?	41
Repetición léxica y de estructuras	— Who asked you to bring tarts in here? — Tarts? — Who asked you to bring dirty tarts into this house?	41
Repetición léxica y de estructuras	We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.	41
Repetición léxica y de estructuras	— We've had a smelly scrubber in my house all night. (...) — I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!	42
Repetición léxica y de estructuras	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Repetición léxica y de estructuras	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Repetición léxica y de estructuras	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Repetición léxica y de estructuras	I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour. Have you ever had a whore here? Has Lenny ever had a whore here? They come back from America, they bring the slopbucket with them. They bring the bedpan with them. Take that disease away from me. Get her away from me.	42
Repetición léxica y de estructuras	— She's my wife! We're married! (...) — She's my wife.	42
Repetición léxica y de estructuras	Chuck them out! <i>Pause.</i> A Doctor of Philosophy. Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? I said chuck them out.	42
Repetición léxica y de estructuras	Chuck them out! <i>Pause.</i> A Doctor of Philosophy. Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? I said chuck them out.	42
Repetición léxica y de estructuras	You're an old man. He's an old man.	42
Repetición léxica y de estructuras	— Miss. — Yes? — You a mother? — Yes.	43
Repetición léxica y de estructuras	Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Repetición léxica y de estructuras	Teddy, why don't we have a nice cuddle and a kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Repetición léxica y de estructuras	— Teddy, why don't we have a nice cuddle and a kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43

	(...) — You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father?	
Repetición léxica y de estructuras	Teddy, why don't we have a nice cuddle and a kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?	43
Repetición léxica y de estructuras	— Teddy, why don't we have a nice cuddle and a kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh? (...) — You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father?	43
Repetición léxica y de estructuras	You want to kiss your old father ? Want a cuddle with your old father ?	43
Repetición léxica y de estructuras	— Come on, then. (...) — Come on, then.	44
Repetición léxica y de estructuras	Come on, then. Come on.	44
Repetición léxica y de estructuras	— Come on. (...) — Come on, Dad. I'm ready for the cuddle.	44
Repetición léxica y de estructuras	— You still love your old Dad , eh? — Come on, Dad. I'm ready for the cuddle.	44
Repetición léxica y de estructuras	— You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father? (...) — Come on, Dad. I'm ready for the cuddle .	44
Repetición léxica y de estructuras	— I'm glad you liked it. (...) — I'm glad.	45
Repetición léxica y de estructuras	— I've got the feeling you're a first-rate cook. (...) — No, I've got the feeling you're a number one cook. Am I right, Teddy?	45
Repetición léxica y de estructuras	— No, I've got the feeling you're a number one cook. Am I right, Teddy? (...) — Yes, she's a very good cook.	45
Repetición léxica y de estructuras	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.	45
Repetición léxica y de estructuras	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling	45

	<p>you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	<p>45</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	<p>45</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of</p>	<p>45</p>

	<p>beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	
Repetición léxica y de estructuras	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	45
Repetición léxica y de estructuras	<p>Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause.</i> What a mind.</p>	45
Repetición léxica y de estructuras	<p>Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink,</p>	46

	it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe , I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe , I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	46
Repetición léxica y de estructuras	— Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with	46

	<p>them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.</p> <p style="text-align: center;"><i>Pause.</i></p> <p>— What happened to the group of butchers?</p>	
Repetición léxica y de estructuras	<p>— What happened to the group of butchers?</p> <p>— The group? They turned out to be a bunch of criminals like everyone else.</p>	47
Repetición léxica y de estructuras	<p style="text-align: center;">— Yes, I know.</p> <p>— What do you mean, you know? You'll be late. You'll lose your job? What are you trying to do, humiliate me?</p>	47
Repetición léxica y de estructuras	<p>What do you mean, you know? You'll be late. You'll lose your job? What are you trying to do, humiliate me?</p>	47
Repetición léxica y de estructuras	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!</p>	47
Repetición léxica y de estructuras	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!</p>	47
Repetición léxica y de estructuras	<p>It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two</p>	47

	families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Repetición léxica y de estructuras	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab , you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Repetición léxica y de estructuras	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Repetición léxica y de estructuras	— I can only drive one car. They can't all have me at the same time. — Anyone could have you at the same time. You'd bend over for half a dollar on Blackfriars Bridge.	48
Repetición léxica y de estructuras	He's insulting me. He's insulting his brother. I'm driving a man to Hampton Court at four forty-five.	48
Repetición léxica y de estructuras	Do you want to know who could drive? MacGregor! MacGregor was a driver.	48
Repetición léxica y de estructuras	Do you want to know who could drive? MacGregor! MacGregor was a driver.	48
Repetición léxica y de estructuras	He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!	48
Repetición léxica y de estructuras	— Well, how you been keeping, son? — I've been keeping very well, Dad.	48
Repetición léxica y de estructuras	— It's nice to have you with us, son. — It's nice to be back, Dad.	48

Repetición léxica y de estructuras	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Repetición léxica y de estructuras	I'm sure Teddy's very happy... to know that you're pleased with me . <i>Pause</i> . I think he wondered whether you would be pleased with me .	49
Repetición léxica y de estructuras	What? <i>Pause</i> . What she say?	50
Repetición léxica y de estructuras	— I was... (...) — I was... different... when I met Teddy... first.	50
Repetición léxica y de estructuras	She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life , at the University... you know... it's a very good life . We've got a lovely house... we've got all... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.	50
Repetición léxica y de estructuras	All boys? Isn't that funny, eh? You've got three , I've got three . You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Repetición léxica y de estructuras	All boys? Isn't that funny, eh? You've got three , I've got three . You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Repetición léxica y de estructuras	All boys? Isn't that funny, eh? You've got three, I've got three. You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box.	50
Repetición léxica y de estructuras	No. No.	51
Repetición léxica y de estructuras	— Oh, yes. (...) — Oh, yes.	51
Repetición léxica y de estructuras	— Eh, Teddy, you haven't told us much about your Doctorship of Philosophy . What do you teach? — Philosophy.	51
Repetición léxica y de estructuras	— That question doesn't fall within my province . — If they're within my province .	52
Repetición léxica y de estructuras	— Well, look at this way ... you don't mind my asking you some questions, do you? — Well, look at this way . How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Repetición léxica y de estructuras	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown , what else is there?	52
Repetición léxica y de estructuras	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which	52

	you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence . What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	
Repetición léxica y de estructuras	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence ? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence . What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Repetición léxica y de estructuras	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Repetición léxica y de estructuras	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Repetición léxica y de estructuras	Well, look at this way. How can the unknown merit reverence? In other words , how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we know merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words , apart from the known and the unknown, what else is there?	52
Repetición léxica y de estructuras	— But you're a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this business of being and not-being? — What do you make of it?	52
Repetición léxica y de estructuras	— Well, for instance, take a table . Philosophically speaking. What is it? — A table.	52
Repetición léxica y de estructuras	— A table. — Ah. You mean it's nothing else but a table . Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Repetición léxica y de estructuras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Repetición léxica y de estructuras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying	52

	things like that, you know, things like: Take a table , take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	
Repetición léxica y de estructuras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table , take it. All right, I say, take it, take a table , but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Repetición léxica y de estructuras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it . All right, I say, take it , take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Repetición léxica y de estructuras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it . All right, I say, take it , take a table, but once you've taken it , what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Repetición léxica y de estructuras	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it . All right, I say, take it , take a table, but once you've taken it , what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it ?	52
Repetición léxica y de estructuras	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg . That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg ... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Repetición léxica y de estructuras	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Repetición léxica y de estructuras	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving . My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52

Repetición léxica y de estructuras	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving . My lips move . Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Repetición léxica y de estructuras	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving . My lips move . Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Repetición léxica y de estructuras	Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I... move my leg. That's all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg... moving . My lips move . Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... that the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.	52
Repetición léxica y de estructuras	It's all rock. And sand. It stretches... so far... everywhere you look. And there's lots of insects there. <i>Pause.</i> And there's lots of insects there.	53
Repetición léxica y de estructuras	Well, it's time to go to the gym. Time for your workout, Joey.	53
Repetición léxica y de estructuras	— Why? (...) — Why? Don't you like it here?	54
Repetición léxica y de estructuras	— Don't you like your family ? — Which family ?	54
Repetición léxica y de estructuras	— Which family ? — Your family here.	54
Repetición léxica y de estructuras	— Of course I do. But I'd like to go back and see the boys now. (...) — Of course I like them. What are you talking about?	54
Repetición léxica y de estructuras	— Of course I like them. What are you talking about? (...) — Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Repetición léxica y de estructuras	— Of course I like them. What are you talking about? (...) — Of course I do. Of course I... like them. I don't know what you're talking about.	54
Repetición léxica y de estructuras	— Yes, they're about six hours behind us... I mean... behind the time here. The boys'll be at the pool... now... swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there. — Clean.	54
Repetición léxica y de estructuras	— Is it dirty here? (...) — You find it dirty here?	55
Repetición léxica y de estructuras	— You find it dirty here? — I didn't say I found it dirty here.	55
Repetición léxica y de estructuras	Look. I'll go and pack. You rest for a while. Will you? They won't be back for at least an hour. You can sleep. Rest. Please.	55
Repetición léxica y de estructuras	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the	55

	swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	
Repetición léxica y de estructuras	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal . A filthy urinal!	55
Repetición léxica y de estructuras	— Look. I'll go and pack. You rest for a while. Will you? They won't be back for at least an hour. You can sleep. Rest. Please. (...) — You just rest. I'll go and pack.	55
Repetición léxica y de estructuras	— Do you like clothes? — Oh, yes. Very fond of clothes.	56
Repetición léxica y de estructuras	— No, I can't get the ones I want over there. — Can't get them over there, eh?	56
Repetición léxica y de estructuras	— Can't get them over there, eh? — No... you don't get them there.	56
Repetición léxica y de estructuras	Hats? Pause. I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Repetición léxica y de estructuras	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche . I'm telling you. She was made for it.	57
Repetición léxica y de estructuras	I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black sating bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it.	57
Repetición léxica y de estructuras	— I was a model before I went away. (...) — No... I was a model for the body. A photographic model for the body.	57
Repetición léxica y de estructuras	No... I was a model for the body . A photographic model for the body.	57
Repetición léxica y de estructuras	— Indoor work? (...) — No, not always indoors.	57
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake , you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path . Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	57
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we	57

	changed in the house we had a drink. There was a cold buffet.	
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause</i> . Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there.	57
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake ... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause</i> . Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake ... and did our modelling there.	57
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause</i> . Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there. <i>Pause</i> . Just before we went to America I went down there. I walked from the station to the gate and then I walked up the drive . There were lights on... I stood in the drive ... the house was very light.	57
Repetición léxica y de estructuras	Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a... a large white water tower. This place... this house... was very big... the trees... there was a lake, you see... we used to change and walk down towards the lake... we went down a path... on stones... there were... on this path. Oh, just... wait... yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. <i>Pause</i> . Sometimes we stayed in the house but... the most often... we walked down the lake... and did our modelling there. <i>Pause</i> . Just before we went to America I went down there. I walked from the station to the gate and then I walked up the drive. There were lights on... I stood in the drive... the house was very light.	57
Repetición léxica y de estructuras	We're going. (...) No. We're going.	58
Repetición léxica y de estructuras	Just one. (...) Just one dance, with her brother-in-law, before she goes.	58
Repetición léxica y de estructuras	What about one dance before you go? (...) Just one dance, with her brother-in-law, before she goes.	58
Repetición léxica y de estructuras	She's a tart. <i>Pause</i> . Old Lenny's got a tart in here.	58
Repetición léxica y de estructuras	Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You were ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you. You should have known me better. I'm broadminded. I'm a	59

	broadminded man.	
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman . And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman . And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.	59
Repetición léxica y de estructuras	I'd like something to eat. I'd like a drink. Did you get any drink?	60
Repetición léxica y de estructuras	I'd like something to eat. I'd like a drink . Did you get any drink ?	60
Repetición léxica y de estructuras	— I'd like something to eat. I'd like a drink. Did you get any drink ? — We've got drink .	60
Repetición léxica y de estructuras	— I'd like something to eat. I'd like a drink. Did you get any drink? (...) — I'd like one, please.	60
Repetición léxica y de estructuras	— We've got drink . (...) — What drink ?	60
Repetición léxica y de estructuras	— I'd like something to eat . I'd like a drink. Did you get any drink? (...) — I want something to eat .	60
Repetición léxica y de estructuras	I can't cook . He's the cook .	60
Repetición léxica y de estructuras	— What's this glass? I can't drink out of this. Haven't you got a tumbler ? (...) — Well, put it in a tumbler .	61
Repetición léxica y de estructuras	— On the rocks ? Or as it comes? — Rocks ? What do you know about rocks ?	61
Repetición léxica y de estructuras	— Rocks? What do you know about rocks ? — We've got rocks . But they're frozen stiff in the fridge.	61
Repetición léxica y de estructuras	— Have your family read your critical works ? — That's one thing I've never done. I've never read one of his critical works .	61
Repetición léxica y de estructuras	That's one thing I've never done. I've never read one of his critical works.	61
Repetición léxica y de estructuras	— What food do you want ? (...) — What sort of food do you want ? I'm not the cook, anyway.	61
Repetición léxica y de estructuras	— On the rocks? Or as it comes ? (...) — Soda, Ted? Or as it comes ?	61
Repetición léxica y de estructuras	— You wouldn't understand them. (...) — You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to	61

	<p>balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be</p>	<p>61</p>

	<p>lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>

<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.</p>	<p>61</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual</p>	<p>61</p>

	equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	
Repetición léxica y de estructuras	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Repetición léxica y de estructuras	You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being... I won't be lost in it.	61
Repetición léxica y de estructuras	You know, you were always my favourite, of the lads. Always.	62
Repetición léxica y de estructuras	When you wrote to me from America I was very touched , you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Repetición léxica y de estructuras	When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. But then, when I got that letter from you... well, I was very touched. I never told him. I never told him I'd heard from you.	62
Repetición léxica y de estructuras	Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the... you were always the main object of her love.	63
Repetición léxica y de estructuras	Where's my cheese-roll ? <i>Pause.</i> Someone's taken my cheese-roll. I left it there. You been thieving?	63
Repetición léxica y de estructuras	— Someone's taken my cheese-roll. I left it there. You been thieving? — I took your cheese-roll , Lenny.	63
Repetición léxica y de estructuras	— I took your cheese-roll , Lenny. — You took my cheese-roll ?	63
Repetición léxica y de estructuras	— You took my cheese-roll ? (...) — I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I	63

	sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	
Repetición léxica y de estructuras	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Repetición léxica y de estructuras	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Repetición léxica y de estructuras	I made that roll myself. I cut it and put the butter on. I sliced a piece of cheese and put it in between. I put it on a plate and I put it in the sideboard. I did all that before I went out. Now I come back and you've eaten it.	63
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky . A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all	64

	<p>the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	<p>64</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	<p>64</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to</p>	<p>64</p>

	follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus , in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus , all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus , in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus , all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus , no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming . It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming , not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.	64
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the	64

	<p>United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>Mind you, I will say you do seem to have grown a bit sulky during the last six years. A bit sulky. A bit inner. A bit less forthcoming. It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all you kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night you can't get a cup of coffee or a Dutch gin, I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. Because you're a great source of pride to us. That's why we were so glad to see you come back, to welcome you back to your birthplace. That's why.</p>	<p>64</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?</p>	<p>65</p>
<p>Repetición léxica y de estructuras</p>	<p>No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got</p>	<p>65</p>

	it? Is that what you've given us?	
Repetición léxica y de estructuras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy , of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Repetición léxica y de estructuras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Repetición léxica y de estructuras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Repetición léxica y de estructuras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Repetición léxica y de estructuras	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my	65

	<p>occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?</p>	
Repetición léxica y de estructuras	What do you mean? Pause. What do you mean?	65
Repetición léxica y de estructuras	Er... not bad. (...) Not bad.	65
Repetición léxica y de estructuras	What do you mean? (...) I want to know what you mean — by not bad.	65
Repetición léxica y de estructuras	— Not bad. (...) — I want to know what you <i>mean</i> — by not bad.	65
Repetición léxica y de estructuras	— I didn't get all the way. — You didn't get all the way?	66
Repetición léxica y de estructuras	— I didn't get all the way. — You didn't get all the way? Pause. You didn't get all the way?	66
Repetición léxica y de estructuras	You didn't get all the way? But you've had her up there for two hours. (...) You didn't get all the way and you've had her up there for two hours!	66
Repetición léxica y de estructuras	Are you telling me she's a tease? Pause. She's a tease!	66
Repetición léxica y de estructuras	She's a tease! <i>Pause.</i> What do you think of that, Ted? Your wife turns out to be a tease. He's had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	66
Repetición léxica y de estructuras	— She's a tease! (...) — I didn't say she was a tease.	66
Repetición léxica y de estructuras	She's a tease! (...) Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?	66
Repetición léxica y de estructuras	— Perhaps he hasn't got the right touch? — Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Repetición léxica y de estructuras	— Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey. <i>Pause.</i> — What bird?	66
Repetición léxica y de estructuras	— What bird? — The last bird! When we stopped the car...	66
Repetición léxica y de estructuras	And er... bowling down the road... (...) And er... it was pretty late, wasn't it?	67
Repetición léxica y de estructuras	— And er... it was pretty late, wasn't it? — Yes, it was late. Well?	67
Repetición léxica y de estructuras	— We stopped the car and got out! — Yes... we got out... and we told the... two escorts... to go away... which they did... and then we... got the girls out of the car...	67
Repetición léxica y de estructuras	— We didn't take them over the Scrubs. — Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed	67

	site.	
Repetición léxica y de estructuras	— We didn't take them over the Scrubs. — Oh, no. Not over the Scrubs. Well, the police would have noticed us there... you see. We took them over a bombed site.	67
Repetición léxica y de estructuras	Rubble. In the rubble.	67
Repetición léxica y de estructuras	— Rubble. In the rubble. — Yes, plenty of rubble.	67
Repetición léxica y de estructuras	You've missed out the best bit. He's missed out the best bit!	67
Repetición léxica y de estructuras	— You've missed out the best bit. He's missed out the best bit! — What bit?	67
Repetición léxica y de estructuras	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Repetición léxica y de estructuras	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Repetición léxica y de estructuras	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Repetición léxica y de estructuras	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Repetición léxica y de estructuras	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Repetición léxica y de estructuras	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Repetición léxica y de estructuras	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Repetición léxica y de estructuras	— I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog. (...) — He had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.	68
Repetición léxica y de estructuras	— My Joey? She did that to my boy? <i>Pause.</i> To my youngest son? Tch, tch, tch, tch. How you feeling, son? Are you all	69

	right? — Sure I'm alright.	
Repetición léxica y de estructuras	He's her lawful husband. She's his lawful wife.	69
Repetición léxica y de estructuras	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy .	69
Repetición léxica y de estructuras	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy .	69
Repetición léxica y de estructuras	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Repetición léxica y de estructuras	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her. <i>Pause.</i> Maybe we'll ask her if she wants to stay.	69
Repetición léxica y de estructuras	— I'm afraid not, Dad. She's not well , and we've got to get home to the children. — Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well. Don't worry about that. Perhaps we'll keep her here.	69
Repetición léxica y de estructuras	Not well? I told you, I'm used to looking after people who are not so well . Don't worry about that. Perhaps we'll keep her here.	69
Repetición léxica y de estructuras	— Don't be silly . — What's silly?	70
Repetición léxica y de estructuras	— We'd have to pay her, of course . You realize that? We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to have a little allowance. — Of course we'll pay her . She's got to have some money in her pocket.	70
Repetición léxica y de estructuras	— We'd have to pay her, of course. You realize that? We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to have a little allowance. — Of course we'll pay her. She's got to have some money in her pocket .	70
Repetición léxica y de estructuras	— Where's the money going to come from? — I asked you where the money's going to come from . It'll be an extra mouth to feed. It'll be an extra body to clothe. You realize that?	70
Repetición léxica y de estructuras	I asked you where the money's going to come from. It'll be an extra mouth to feed. It'll be an extra body to clothe. You realize that?	70
Repetición léxica y de estructuras	That's it. We'll pass the hat round. We'll make donation. We're all grown-up people, we've got a sense of responsibility. We'll all put a little in the hat . It's democratic.	70
Repetición léxica y de estructuras	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations . There are other considerations . There are the human considerations. You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	71
Repetición léxica y de estructuras	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations . There are other considerations . There are the human considerations . You understand what I mean? There are the human considerations. Don't forget them.	71

Repetición léxica y de estructuras	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations . There are other considerations . There are the human considerations . You understand what I mean? There are the human considerations . Don't forget them.	71
Repetición léxica y de estructuras	Lenny, do you mind if I make a little comment? It's not meant to be critical. But I think you're concentrating too much on the economic considerations. There are other considerations. There are the human considerations . You understand what I mean? There are the human considerations . Don't forget them.	71
Repetición léxica y de estructuras	— I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up. We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty? — I'm not putting anything in the kitty. — I've got a better idea.	71
Repetición léxica y de estructuras	— There's no need for us to go to all this expense. I know these women. Once they get started they ruin your budget. I've got a better idea . Why don't I take her up with me to Greek Street?	72
Repetición léxica y de estructuras	You mean put her on the game ? <i>Pause</i> . We'll put her on the game . That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Repetición léxica y de estructuras	You mean put her on the game? <i>Pause</i> . We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself — on her back?	72
Repetición léxica y de estructuras	— Wonderful. The only thing is, it'll have to be short hours . We don't want her out of the house all night. — I can limit the hours .	72
Repetición léxica y de estructuras	I can limit the hours . (...) Four hours a night.	72
Repetición léxica y de estructuras	Four hours a night . (...) She'll bring in a good sum for four hours a night .	72
Repetición léxica y de estructuras	— Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street ? — It doesn't have to be right in Greek Street , Dad. I've got a number of flats all around that area.	72
Repetición léxica y de estructuras	I know what Lenny's saying . Lenny's saying she can pay her own way. What do you think, Teddy? That'll solve all our problems.	73
Repetición léxica y de estructuras	Eh, wait a minute . What's all this? (...) Eh, wait a minute . I don't want to share her.	73
Repetición léxica y de estructuras	Eh, wait a minute. I don't want to share her . (...) I don't want to share her with a lot of yobs!	73
Repetición léxica y de estructuras	— I don't want to share her with a lot of yobs! — Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Repetición léxica y de estructuras	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Repetición léxica y de estructuras	I've got a very distinguished clientèle, Joey. They're more distinguished than you'll ever be.	73
Repetición léxica y de estructuras	I don't want to share her with a lot of yobs! (...) I didn't think I was going to have to share her!	73
Repetición léxica y de estructuras	— I didn't think I was going to have to share her! — Well, you are going to have to share her! Otherwise she goes straight back to America. You understand?	73

Repetición léxica y de estructuras	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark . Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Repetición léxica y de estructuras	It was just love play... I suppose ... that's all I suppose it was.	73
Repetición léxica y de estructuras	— It was just love play ... I suppose... that's all I suppose it was. — Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Repetición léxica y de estructuras	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Repetición léxica y de estructuras	No... not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.	75
Repetición léxica y de estructuras	— I think I'd be too much trouble . — Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Repetición léxica y de estructuras	Trouble? What are you talking about? What trouble? Listen, I'll tell you something. Since poor Jessie died, eh, Sam? We haven't had a woman in the house. Not one. Inside this house. And I'll tell you why. Because their mother's image was so dear any other woman would have... tarnished it. But you... Ruth... you're not only lovely and beautiful, but you're kin. You're kith. You belong here.	75
Repetición léxica y de estructuras	— I'm very touched . — Of course you're very touched . I'm very touched.	75
Repetición léxica y de estructuras	Of course you're very touched . I'm very touched .	75
Repetición léxica y de estructuras	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top ... well...	76
Repetición léxica y de estructuras	— We'd get you a flat . <i>Pause</i> . — A flat?	76
Repetición léxica y de estructuras	— You'd just pop up to the flat a couple of hours a night, that's all . — Just a couple of hours, that's all . That's all.	76
Repetición léxica y de estructuras	Just a couple of hours, that's all. That's all .	76
Repetición léxica y de estructuras	— I would want at least three rooms and a bathroom . — You wouldn't need three rooms and a bathroom .	76
Repetición léxica y de estructuras	— You wouldn't need three rooms and a bathroom . — She'd need a bathroom .	76
Repetición léxica y de estructuras	— You wouldn't need three rooms and a bathroom. (...) — But not three rooms .	76
Repetición léxica y de estructuras	— Two would do. — No. Two wouldn't be enough.	77
Repetición léxica y de estructuras	— I would want at least three rooms and a bathroom . (...) — All right, we'll get you a flat with three rooms and a bathroom .	77
Repetición léxica y de estructuras	— With what kind of conveniences? — All conveniences .	77
Repetición léxica y de estructuras	— You'd supply my wardrobe, of course? — We'd supply everything. Everything you need.	77
Repetición léxica y de	We'd supply everything. Everything you need.	77

estructuras		
Repetición léxica y de estructuras	— We'd supply everything. Everything you need . — I'd need an awful lot. Otherwise I wouldn't be content.	77
Repetición léxica y de estructuras	We'd supply everything . Everything you need.	77
Repetición léxica y de estructuras	We'd supply everything . Everything you need. (...) You'd have everything .	77
Repetición léxica y de estructuras	— We'd supply everything. Everything you need . (...) — I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need , which would require your signatures in the presence of witnesses.	77
Repetición léxica y de estructuras	— I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses. — Naturally .	77
Repetición léxica y de estructuras	A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here!	78
Repetición léxica y de estructuras	— He's not dead . — He probably was dead , for about thirty seconds.	78
Repetición léxica y de estructuras	— He's not dead . (...) — He's not even dead!	78
Repetición léxica y de estructuras	— You know what that man had ? — Has .	78
Repetición léxica y de estructuras	— Has . — Has! A diseased imagination.	78
Repetición léxica y de estructuras	— Do you want to shake on it now, or do you want to leave it till later ? — Oh, we'll leave it till later .	79
Repetición léxica y de estructuras	Listen, if you go the other way, first left, first right, you remember, you might find a cab passing there.	79
Repetición léxica y de estructuras	Mind you, they'll charge you double fare. They'll charge you for the return trip. It's over the six-mile limit.	79
Repetición léxica y de estructuras	— Thanks, son. Listen. I want to tell you something. It's been wonderful to see you . <i>Pause</i> . — It's been wonderful to see you .	79
Repetición léxica y de estructuras	I've got one on me. I've got one here. Just a minute. Here you are. Will they like that one?	80
Repetición léxica y de estructuras	I'm too old , I suppose. She thinks I'm an old man.	81
Repetición léxica y de estructuras	I'm too old, I suppose. She thinks I'm an old man . <i>Pause</i> . I'm not such an old man .	81
Repetición léxica y de estructuras	I'm too old , I suppose. She thinks I'm an old man. <i>Pause</i> . I'm not such an old man. <i>Pause</i> . You think I'm too old for you?	81
Repetición léxica y de estructuras	You think I'm too old for you? <i>Pause</i> . Listen. You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Repetición léxica y de estructuras	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Repetición léxica y de estructuras	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time ? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Repetición léxica y de estructuras	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind ? Do you think she's got it clear?	81

Repetición léxica y de estructuras	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Repetición léxica y de estructuras	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear?	81
Repetición léxica y de estructuras	What... what... what... we're getting at? What... we've got in mind? Do you think she's got it clear? <i>Pause.</i> I don't think she's got it clear.	81
Repetición léxica y de estructuras	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Repetición léxica y de estructuras	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Repetición léxica y de estructuras	I'm not such an old man. (...) I'm not an old man.	82
Repetición léxica y de estructuras	I've been the whole hog plenty of times. Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog.	68
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Look what I'm lumbered with. I'm getting old, my word of honour. You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always. <i>Pause.</i> I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac. You remember Mac? Eh?	8
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac. You remember Mac? Eh?	8
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!	9
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	The times I've watched those animals thundering past the post. What an experience. Mind you, I didn't lose, I made a few bob out of it, and you know why? Because the fillies are more highly strung than the colts, they're more unreliable, did you know that? No, what do you know? Nothing. But I was always able to tell a good filly by one particular trick. I'd look her in the eye. You see? I'd stand in front of her and look her straight in the eye, it was a kind of hypnotism, and by the look deep down in her eye I could tell whether she was a stayer or not. It was a gift. I had a gift.	10
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Tired? I bet you're tired. Where you been?	11
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12

Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Yes, I been with him all day. Picked him up at the Savoy at half past twelve, took him to the Caprice for his lunch. After lunch I picked him up again, took him down to a house in Eaton Square — he had to pay a visit to a friend there — and then round about tea-time I took him right the way out to the Airport.	12
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Want to try one?	12
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You know what he said to me? He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.	13
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What you been doing, banging away at your lady customers, have you?	14
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you?	14
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You leave it to others? What others? You paralysed prat!	15
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Getting a bit peckish.	15
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride... going about these days. Like Jessie.	16
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round once or twice in my cab. She was a charming woman.	16
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	All the same, she was your wife. But still... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.	16
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Feel a bit hungry.	16
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? You've been living sixty-three years, why don't you learn to cook?	16
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo.	23
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	No. I just had an early night tonight. You know how it is. Can't sleep. Keep waking up.	25
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	No. I just had an early night tonight. You know how it is. Can't sleep. Keep waking up.	25
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Nothing you want?	26
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Nothing you want, for the night? Glass of water, anything like that?	27
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	On a visit to Europe, eh? Seen much of it?	29
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What's going on here? You drunk?	35
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What are you shouting about? You gone mad?	35
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Is Joey down here? You been shouting at Joey?	35
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	I want an explanation, you understand? I asked you who you got hiding here.	36
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	But I can't stay in there. You know why? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why.	37
Trasgresión del estándar	You want to come?	38

(nivel sintáctico)		
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	— What are you doing in there? — Washing up.	38
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	— What else? — Getting rid of your leavings.	38
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Putting them in the bin, eh?	38
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What point you trying to prove?	39
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!</p>	39
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What have you done? You tit!</p>	39
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	<p>Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done? <i>Pause.</i> What</p>	39

	have you done? You tit!	
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	How long you been in this house?	41
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You been here all night?	41
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Chuck them out! <i>Pause.</i> A Doctor of Philosophy. Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? I said chuck them out.	42
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What's the matter? You deaf?	42
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You a mother?	43
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	How many you got?	43
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father?	43
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You want to kiss your old father? Want a cuddle with your old father?	43
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You still love your old Dad, eh?	44
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What time you going to work?	47
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What do you mean, you know? You'll be late. You'll lose your job? What are you trying to do, humiliate me?	47
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Well, how you been keeping, son?	48
Trasgresión del estándar	You know what I'm saying? I want you to know that you	49

(nivel sintáctico)	have my blessing.	
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	What? <i>Pause.</i> What she say?	50
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Want a light?	51
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: Take a table, take it. All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?	52
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You find it dirty here?	55
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!	55
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You going, Teddy? Already?	59
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.	59
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Someone's taken my cheese-roll. I left it there. You been thieving?	63
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her.	69
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	We'd have to pay her, of course. You realize that? We can't leave her walking about without any pocket money. She'll have to have a little allowance.	70
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Well, how much is she worth? What we talking about, three figures?	70
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You mean put her on the game?	72
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Well, you should know. After all, it's true, the last thing we want to do is wear the girl out. She's going to have her obligations this end as well. Where you going to put her in Greek Street?	72
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You have? Well, what about me? Why don't you give me one?	72
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	Well, you are going to have to share her! Otherwise she goes straight back to America. You understand?	73
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You know what that man had?	78
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You think I'm too old for you?	81
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going	81

	to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Trasgresión del estándar (nivel sintáctico)	You understand what I mean? Listen, I've got a funny idea she'll do the dirty on us, you want to bet? She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?	81
Unidad fraseológica	I used to live on the course. One of the loves of my life. Epsom? I knew it like the back of my hand . I was one of the best-known faces down at the paddock. What a marvellous open-air life.	9
Unidad fraseológica	As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot .	19
Unidad fraseológica	He's in the pink.	26
Unidad fraseológica	Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? All sorts of objects, which, in the day, you wouldn't call anything else but commonplace. They give you no trouble. But in the night any given one of a number of them is liable to start letting out a bit of a tick. Whereas you look at these objects in the day and they're just commonplace. They're as quiet as mice during the daytime. So... all things being equal... this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis.	28
Unidad fraseológica	Mind if I have one? Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. I was surprised myself when I saw Teddy, you know. Old Ted. I thought he was in America.	29
Unidad fraseológica	I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on	32

	<p>and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?</p>	
<p>Unidad fraseológica</p>	<p>I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me. For instance, last Christmas I decided to do a bit of snow-clearing for the Borough Council, because we had a heavy snow over here that year in Europe. I didn't have to do this snow-clearing — I mean I wasn't financially embarrassed in any way — it just appealed to me, it appealed to something inside me. What I anticipated with a good deal of pleasure was the brisk cold bite in the air in the early morning. And I was right. I had to get my snowboots on and I had to stand on a corner, at about five-thirty in the morning, to wait for the lorry to pick me up, to take me to the allotted area. Bloody freezing. Well, the lorry came, I jumped on the tailboard, headlights on, dipped, and off we went. Got there, shovels up, fags on, and off we went, deep into the December snow, hours before cockcrow. Well, that morning, while I was having my midmorning cup of tea in a neighbouring cafe, the shoved standing by my chair, an old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. Her brother-in-law, she said, had left it for her, but he'd left in the wrong room, he'd left it in the front room. Well, naturally, she wanted it in the back room. It was a present he'd given her, you see, a mangle, to iron out the washing. But he'd left it in the wrong room, he'd left it in the front room, well that was a silly place to leave it, it couldn't stay there. So I took time off to give her a hand. She only lived up the road. Well, the only trouble was when I got there I couldn't move this mangle. It must have weighed about half a ton. How this brother-in-law got it up there in the first place I can't even begin to envisage. So there I was, doing a</p>	<p>32</p>

	bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me, shall I take this ashtray out of your way?	
Unidad fraseológica	Prancing about in the middle of the night shouting your head off . What are you, a raving lunatic?	35
Unidad fraseológica	I should have asked my dear mother. Why didn't I ask my dear mother? Now it's too late. She's passed over to the other side .	37
Unidad fraseológica	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat . What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Unidad fraseológica	Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? Sitting here with her three sons. Three fine grown-up lads. And a lovely daughter-in-law. The only shame is her grandchildren aren't here. She'd have petted them and cooed over them, wouldn't she, Sam? She'd have fussed over them and played with them, told them stories, tickled them — I tell you she'd have been hysterical. Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by — was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating round the bush ? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam? <i>Pause</i> . What a mind.	45
Unidad fraseológica	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me	47

	about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	
Unidad fraseológica	But you're my own flesh and blood . You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Unidad fraseológica	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Unidad fraseológica	Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's a real cards on the table stunt. I mean, we're in the land of no holds barred now. Well, how else can you interpret it? To pinch your younger brother's specially made cheese-roll when he's out doing a spot of work, that's not equivocal, it's unequivocal.	64
Unidad fraseológica	No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course. Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. When we all sit round the backyard having a quiet gander at the night sky, there's always an empty chair standing in the circle, which is in fact yours. And so when you at leght return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi , a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? Have we got it? Is that what you've given us?	65
Unidad fraseológica	What do you think of that, Ted? Your wife turns out to be a tease. He's had her up there for two hours and he didn't go the whole hog .	66
Unidad fraseológica	She's had Joey on a string .	68
Unidad fraseológica	He gets the gravy .	69
Unidad fraseológica	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.	69
Unidad fraseológica	No he don't! He don't get no gravy! I'm telling you. I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy .	69

Unidad fraseológica	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in . But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Unidad fraseológica	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark . Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark?	73
Unidad fraseológica	It's tricky enough as it is, without you shoving your oar in. But there's something worrying me. Perhaps she's not so up to the mark. Eh? Teddy, you're the best judge. Do you think she'd be up to the mark ?	73
Unidad fraseológica	But Ruth, I should tell you... that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.	76
Variación diatópica	Hullo , Uncle Sam.	11
Variación diatópica	Hullo .	11
Variación diatópica	Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quiet right if he found us in bed, I think. Have to be up before six, come down, say hullo .	23
Variación diatópica	Hullo , Lenny.	25
Variación diatópica	Hullo , Teddy.	25
Variación diatópica	Yes, that's it. Ta-ta .	27
Variación diatópica	Now look what you've done. I'll have to Hoover that in the morning, you know.	37
Variación diatópica	Before he died, Sam. Just before. They were his last words. His last sacred words, Sammy. A split second after he said those words... he was a dead man. You think I'm joking? You think when my father spoke — on his death-bed — I wouldn't obey his words to the last letter? You hear that, Joey? He'll stop at nothing. He's even prepared to spit on the memory of our Dad. What kind of a son were you, you wet wick? You spent half your time doing crossword puzzles! We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week. Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat . What have you done? <i>Pause</i> . What have you done? You tit!	39
Variación diatópica	Hullo... Dad... We overslept .	40
Variación diatópica	We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.	42
Variación diatópica	I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!	42
Variación diatópica	Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob . I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. What fun we used to have in the bath, eh, boys? Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe — what happened to that pouffe, I haven't seen it for years — she put her feet up on the pouffe and I said to her, Jessie, I	46

	think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items, I'm going to buy you a dress in pale corded blue silk, heavily encrusted in pearls, and for casual wear, a pair of pantaloons in lilac flowered taffeta. Then I gave her a drop of cherry brandy. I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie's and mine. I tell you, it was like Christmas.	
Variación diatópica	It makes the bile come up in my mouth. The bile — you understand? I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading psychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage. A crippled family, three bastard sons, a slutbich of a wife — don't talk to me about the pain of childbirth — I suffered the pain, I've still got the pangs — when I give a little cough my back collapses — and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!	47
Variación diatópica	For two bob and a toffee apple.	48
Variación diatópica	But you're my own flesh and blood. You're my first born. I'd have dropped everything. Sam would have driven you to the reception in the Snipe, Lenny would have been your best man, and then we'd have all seen you off on the boat. I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials — it makes life worth living. Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career... so why don't we let bygones be bygones?	49
Variación diatópica	Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey.	66
Variación diatópica	What bird?	66
Variación diatópica	The last bird! When we stopped the car...	67
Variación diatópica	Yes, there were two geezers in it. Anyway...	67
Variación diatópica	His bird says to him, I don't mind, she says, but I've got to have some protection. I've got to have some contraceptive protection. I haven't got any contraceptive protection, old Joey says to her. In that case I won't do it, she says. Yes you will, says Joey, never mind about the contraceptive protection.	68
Variación diatópica	Even my bird laughed when she heard that. Yes, even she gave out a bit of laugh. So you can't way old Joey isn't a bit of knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of tease to me, Ted. What do you make of it, Joey? You satisfied? Don't tell me you're satisfied without going to the whole hog?	68
Variación diatópica	That's what I'm saying. You can't expect a woman to walk about without a few bob to spend on a pair of stockings.	70

Variación diatópica	It'll come to a few quid , Dad.	71
Variación diatópica	I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up. We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty?	71
Variación diatópica	I don't want to share her with a lot of yobs!	73
Variación diatópica	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Variación diatópica	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Variación diatópica	Yobs! You arrogant git! What arrogance. Will you be supplying her with yobs?	73
Variación diatópica	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Variación diatópica	Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!	73
Variación diatópica	No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke . And of course you'd be in a position to give them inside information.	74
Variación diatópica	No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies . Nothing much. It's just that we're waiting for Joey to hit the top as a boxer. When Joey hits the top... well...	76
Variación diatópica	Or you can take the tube to Piccadilly Circus, won't take you ten minutes, and pick up a cab from there out to the Airport.	79
Variación diatópica	Ta-ta , Ted. Good to see you. Have a good trip.	80
Variación diatópica	Ta-ta.	80
Variación diatópica	You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him... you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?	81