



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Lingüística

**La mafia representada en las películas de Martin
Scorsese: un enfoque lexicográfico-cognitivo**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Lingüística

AUTOR

Alexis Fernando GUTIERREZ LUYO

ASESOR

Dra. Luisa Prisciliana PORTILLA DURAND

Lima, Perú

2024



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Gutierrez, A. (2024). *La mafia representada en las películas de Martin Scorsese: un enfoque lexicográfico-cognitivo*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Lingüística]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios: autor / asesor

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Alexis Fernando Gutierrez Luyo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	74721474
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-6878-429X
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Luisa Prisciliana Portilla Durand
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	06869501
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-0733-345X
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Manuel Eulogio Conde Marcos
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08174416
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Justo Raymundo Casas Navarro
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	06629525
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Gildo Martín Valero Vega
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	70024286
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.3.3.5 Lingüística Aplicada (Lexicografía cognitiva)

Grupo de investigación	Estudios de Lingüística y de Lingüística Interdisciplinaria (ELDLI).
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Puente Piedra Latitud: -11.85074865534485 Longitud: -77.09937676684389
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2020-2024
URL de disciplinas OCDE	Interdisciplinariedad https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.09.01 Lingüística https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.06



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

A los seis días del mes de febrero del dos mil veinticuatro, a las 11:00 horas, se conecta vía Meet el Jurado de Sustentación integrado por los siguientes profesores del Departamento Académico de Lingüística de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos:

Dr. Manuel Eulogio Conde Marcos	Presidente
Mg. Justo Raymundo Casas Navarro	Miembro
Mg. Gildo Martín Valero Vega	Miembro
Dra. Luisa Prisciliana Portilla Durand	Asesora

El Jurado se reúne con el fin de evaluar y calificar la sustentación de la tesis de licenciatura “La mafia representada en las películas de Martin Scorsese: un enfoque lexicográfico-cognitivo,” presentada por el bachiller Alexis Fernando Gutierrez Luyo.

Concluida la sustentación, el Jurado procedió a la calificación con el siguiente resultado:

Mención: Aprobado con mención honrosa Números: 18 Letras: Dieciocho

Luego del proceso de sustentación y calificación correspondiente, se comunicó al bachiller el resultado obtenido, por lo cual el Jurado recomienda a la Facultad que se le otorgue el título profesional de LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA.

A las 12:35 horas concluyó el acto de sustentación, de lo cual los miembros del Jurado y la asesora dan fe firmando la presente acta.

Dr. Manuel Eulogio Conde Marcos
Presidente

Mg. Justo Raymundo Casas Navarro
Miembro

Mg. Gildo Martín Valero Vega
Miembro

Dra. Luisa Prisciliana Portilla Durand
Asesora



CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Luisa Prisciliana Portilla Durand, en mi condición de asesora acreditada, con Dictamen N.º 025/FLCH-EPLIN/2023, de la tesis cuyo título es *La mafia representada en las películas de Martin Scorsese: un enfoque lexicográfico-cognitivo*, presentada por el bachiller Alexis Fernando Gutierrez Luyo para optar el título de Licenciado en Lingüística, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual.

Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 9 % de similitud, nivel permitido para continuar con los trámites correspondientes y para su publicación en el repositorio institucional.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.

Firma de la asesora:

DNI: 06869501

Nombres y apellidos de la asesora: Luisa Prisciliana Portilla Durand



A mi mamá Delfina, mi papá Gustavo y a mis hermanas Daniela, Mirella y Jehidy; en ellos, indudablemente, encuentro razones para ser lo que soy y para hacer lo que me gusta.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi más sincero agradecimiento a la Dra. Luisa Portilla Durand, mi asesora, por su invaluable orientación, sus consejos académicos y su apoyo constante durante la elaboración de esta tesis.

Por supuesto, agradezco a mis queridos amigos, Héctor Guillén, Mabel Anglas, Lennard Mio y Karen Flores. Su ánimo y aliento fueron como un faro de motivación que me incentivó a perseverar en esta investigación.

Asimismo, no puedo dejar de reconocer a los profesores de mi especialidad, por todas sus enseñanzas, por darme seguridad al momento de expresar mis ideas y por ser buenos profesionales.

También agradezco a mis compañeros de la base 17, especialmente a los que llevaron conmigo los cursos de Seminario de Tesis, por sus valiosas observaciones y contribuciones.

No puedo olvidarme de mi salón de tutoría, el cuarto año de secundaria (2023) del colegio Domingo Faustino Sarmiento, excelentes estudiantes.

Por último, mi admiración y agradecimiento se dirigen a Martin Scorsese, cuya dedicación a su arte y sus ideales en la creación de sus películas continúan inspirándome. Su legado es un recordatorio constante de la importancia de perseguir la excelencia y la trascendencia en nuestras actividades creativas.

ÍNDICE DEL CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	i
RESUMEN	v
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1. Caracterización del problema	3
1.1. Preguntas de investigación	5
1.2. Hipótesis	6
1.3. Objetivos de la investigación	6
1.4. Justificación del estudio	7
CAPÍTULO II: MAFIA, PELÍCULAS Y SCORSESE	9
2.1. Historia de la mafia	9
2.1.1. La mafia siciliana	11
2.1.2. La mafia en Norteamérica	13
2.2. Los mafiosos representados en películas	17
2.2.1. Películas estadounidenses sobre la mafia	17
2.2.2. Películas italianas sobre la mafia	19
2.3. Martin Scorsese	21
CAPÍTULO III: ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	25
3.1. Estudios sobre el léxico de la mafia	25
3.2. Estudios sobre Martin Scorsese y la mafia en sus películas	34
CAPÍTULO IV: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	41
4.1. Lingüística cognitiva	41
4.1.1. Postulados y tópicos principales de la lingüística cognitiva	41
4.1.2. Semántica cognitiva	42
4.1.3. Mecanismos cognitivos	43
4.1.3.1. Teoría de la metáfora conceptual	43
4.1.3.1.1. Características de la metáfora conceptual	44
4.1.3.1.2. Las metáforas de la vida cotidiana	44
4.1.3.1.2.1. La metáfora estructural	45
4.1.3.1.2.2. La metáfora orientacional	45

4.1.3.1.2.3. La metáfora ontológica	45
4.1.3.2. La metonimia conceptual	46
4.1.3.2.1. Características de la metonimia conceptual	46
4.1.3.2.2. Clases de metonimia	46
4.1.3.3. El símil	48
4.1.3.4. La antonomasia	48
4.2. Lexicología y Lexicografía	49
4.2.1. La labor lexicográfica Léxico	49
4.2.2. Léxico	50
4.2.3. Diccionario	50
4.2.3.1. Macroestructura	50
4.2.3.2. Microestructura	51
4.2.3.2.1. Artículo lexicográfico	51
4.2.3.2.1.1. Entrada léxica	52
4.2.3.2.1.1.1. Formas simples y formas complejas	52
4.2.3.3. Tipos de definición	52
4.2.4.3.1. Definición sinonímica	52
4.2.4.3.2. Definición enciclopédica	53
4.2.4.3.3. Definición lexicográfica	53
4.2.4.3.3.1. Principios de la definición lexicográfica	53
4.2.4.3.3.1.1. «Principio de equivalencia»	53
4.2.4.3.3.1.2. «Principio de conmutabilidad o sustitución»	54
4.2.4.3.3.1.3. «Principio de identidad categorial o funcional»	54
4.2.4.3.3.1.4. «Principio de análisis»	54
4.2.4.3.3.1.5. «Principio de transparencia»	54
4.2.4.3.3.1.6. «Principio de autosuficiencia»	54
4.2.3.4. Definiciones según las categorías gramaticales	54
4.2.3.4.1. Definición de sustantivos	54
4.2.3.4.2. Definición de adjetivos	55
4.2.3.4.3. Definición de verbos	55
4.2.3.4.4. Definición de locuciones	55
4.2.3.4.5. Definición de sintagmas y frases	55
4.2.4.5. Remisión	55
4.2.5. Campos léxicos	55

CAPÍTULO V: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	57
5.1. Alcance, enfoque y diseño de la investigación	57
5.2. Población, muestreo y muestra de la investigación	58
5.3. Técnicas e instrumentos de la investigación	60
5.4. Procesamiento de la información recolectada	69
CAPÍTULO VI: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS	70
6.1. Los campos léxicos en el LMMS	70
6.2. El enfoque lexicográfico-cognitivo del LMMS	71
6.2.1. Información lexicográfica del LMMS	72
6.2.2. Mafioso representado por Scorsese	76
6.2.2.1. Denominaciones laudatorias	78
6.2.2.2. Denominaciones negativas	91
6.2.3. Maneras de asesinar del mafioso representado por Scorsese	97
6.2.4. Negocios ilícitos de la mafia representada por Scorsese	106
6.2.5. Armas de los mafiosos representados por Scorsese	111
6.2.6. Mafia representada por Scorsese	120
6.2.7. Lugares mafiosos representados por Scorsese	123
6.2.8. Drogas en la mafia representada por Scorsese	130
6.2.9. Cultura mafiosa representada por Scorsese	135
6.2.10. Antimafia representada por Scorsese	145
CONCLUSIONES	152
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS	166
ANEXO: RESUMEN DE LAS PELÍCULAS DE MARTIN SCORSESE SOBRE LA MAFIA	169
1.a. <i>Mean Streets</i> (1973)	169
1.b. <i>Goodfellas</i> (1990)	170
1.c. <i>Casino</i> (1995)	171
1.d. <i>The Departed</i> (2006)	172
1.e. <i>The Irishman</i> (2019)	174

RESUMEN

En este estudio de corte lexicográfico-cognitivo se recopilan y se describen los términos del léxico de la mafia en las películas de Scorsese, también se reconocen y analizan los mecanismos cognitivos presentes en los conceptos de las entradas léxicas, para así caracterizar a la comunidad mafiosa representada Scorsese. En este sentido, la presente investigación tiene un alcance descriptivo, un enfoque cualitativo y presenta un diseño no experimental de corte transversal; asimismo, se tiene como muestra a las siguientes películas de Scorsese: *Mean Streets* (1973), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), *The Departed* (2006) y *The Irishman* (2019). Además, se utiliza como método de investigación a la observación directa, el análisis documental y el análisis de contenido, con sus correspondientes instrumentos, tales como la guía de observación, la indización, el resumen y las fichas (como las lexicográficas y bibliográficas). Se concluye que Scorsese plasma una serie de características englobadas en los conceptos —vinculados a los campos léxicos— de «personaje mafioso», la «cultura de la mafia» y el «accionar de los mafiosos»; además, se evidencia que los gánsteres representados por Scorsese enuncian expresiones metafóricas, metonímicas y símiles que son propias de la comunidad criminal.

Palabras claves: Martin Scorsese, mafia, semántica cognitiva, lexicografía, campos léxicos

INTRODUCCIÓN

Mediante el léxico de la comunidad mafiosa representada en las películas de Martin Scorsese se establecen características, ya sean lingüísticas —relacionadas con lo gramatical—, cognitivas —lo mental y psicológico— y sociales —vinculadas a la cultura de los hablantes—, las cuales sirven para describir a las sociedades del crimen organizado. A partir de esto, en el léxico de la mafia representada en las películas de Scorsese se visualiza que los gánsteres crean un submundo nuevo con sus propias reglas, una historia e incluso palabras de uso común; pero con una conceptualización diferenciada. Así, en esta investigación se da relevancia al trasfondo social y cognitivo de un diccionario y también a lo social y lo lingüístico de las películas, esto para establecer las particularidades del mundo de la mafia en las películas de Scorsese.

En este sentido, hay investigaciones que abordan el tópico de la mafia centradas en lo lexical —Camilleri (2007), Quevedo (1995), Romano (1997) y Re (2016), entre ellos— y también estudios que resaltan a la sociedad de la mafia —Vičević (2020), Pinto y Bobadilla (2019) y Rodríguez (2015)—. Ante esto, el nexo entre lo lingüístico y lo social, en esta tesis, está representado por las películas: un filme cinematográfico es el resultado de un trabajo en conjunto, que generalmente tiene el objetivo de representar una realidad y una historia, esto utilizando los distintos tipos de comunicación. Por esto, una película puede considerarse como muestra para una investigación académica, porque en esta se presentan los conocimientos que tienen un director cinematográfico y su equipo de trabajo.

Por lo tanto, en la presente investigación se estudia el léxico de la mafia representada en las películas de Martin Scorsese, desde el enfoque de la lexicografía cognitiva, para establecer una descripción detallada de los términos mafiosos e identificar los mecanismos cognitivos presentes en el léxico de la mafia, así también se busca determinar los campos léxicos de estos términos para una mejor organización de los datos presentados.

Respecto a la data, esta se extrae de las películas de Martin Scorsese —las cinco se explicitan en el apartado de la METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN—; asimismo, esta tesis tiene un alcance descriptivo, un enfoque cualitativo y tiene un diseño no experimental de corte transversal; además, se tiene como métodos a la observación directa, el análisis documental y el análisis de contenido, siguiendo esto, se establecen los instrumentos como la guía de observación, la indización, el resumen y las fichas (como las lexicográficas y bibliográficas).

Por otro lado, para los propósitos de la presente tesis, la división consta de siete capítulos. En el CAPÍTULO I se presenta el planteamiento del problema, el cual contiene una caracterización del problema, las preguntas de investigación, las hipótesis, los objetivos y la justificación del estudio, relacionados con la caracterización de la mafia representada en las películas de Martin Scorsese. En el CAPÍTULO II se anotan las reseñas en torno a la historia de la mafia (italiana y americana), los mafiosos en las películas y también sobre Martin Scorsese. El CAPÍTULO III corresponde a los antecedentes de la investigación, los cuales se dividen en los estudios sobre el léxico de la mafia y las investigaciones a cerca de Martin Scorsese y la mafia en sus películas. El CAPÍTULO IV contiene al marco teórico conceptual, donde se evidencian los conceptos relacionados a la lexicografía y a la lingüística cognitiva. El CAPÍTULO V es la metodología de investigación, en el cual se presenta el nivel, tipo y diseño de la investigación, así también el procedimiento, y las técnicas e instrumentos de recolección de datos. El CAPÍTULO VI corresponde al análisis y la interpretación de los datos obtenidos, se inicia con el establecimiento de los campos léxicos y se sigue con el análisis lexicográfico-cognitivo de las entradas léxicas. El CAPÍTULO VII consta de las conclusiones del estudio.

Se finaliza con la presentación de las REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS y las FILMOGRÁFICAS, además del ANEXO.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En este capítulo se presenta una descripción detallada del estado del «objeto de estudio, ubicándola en un contexto que permita comprender su origen, relaciones e incógnitas por responder»; es decir, plantear un problema es «desarrollar, explicar o exponer» con mayor amplitud un problema de investigación (Arias, 2012, p. 41).

1. Caracterización del problema

Martin Scorsese ha recibido reconocimiento por sus diversos proyectos fílmicos, entre los cuales se destaca el género de la mafia en películas como *Mean Streets* (1973), *Casino* (1995), *Goodfellas* (1990), *The Departed* (2006) y *The Irishman* (2019). Estas películas se basan en la comunidad mafiosa norteamericana, la cual surge en las colonias de Estados Unidos a finales del siglo XIX, y se afirma que la segunda generación de inmigrantes, generalmente jóvenes italianos o de otras minorías étnicas, fue atraída por los beneficios de los actos ilícitos (Bosh, 2010, pp. 69-71). Los inmigrantes que buscaron adentrarse en la mafia distinguen a la ciudad de Nueva York como el lugar de las cinco familias mafiosas italianas: los Genovese, los Gambino, los Lucchese, los Colombo y los Bonanno. Scorsese tiene ascendencia italiana —por sus padres— y creció en Little Italy —en Manhattan, New York— «entre curas», gánsteres «e imágenes en la pantalla grande» (Biskind, 2004, p. 291).

Por otra parte, hay diferencias entre el cine y la sociedad académica —incluso poseen una comunicación diferenciada, el «lenguaje cinematográfico» propuesto por George Méliès (Racionero, 2008, p. 10) en el cine y el lenguaje académico de los investigadores—; sin embargo, ambas disciplinas también presentan un objetivo común: dialogar con el público que los visualiza y los lee, respectivamente.

La presente investigación, en la que se engarzan estos dos campos —el cine y la sociedad académica—, constituye un acercamiento lingüístico, desde lo lexicográfico y lo cognitivo, al léxico mafioso representado en las películas de Martin Scorsese y a los mecanismos cognitivos presentes en este léxico. Las películas seleccionadas del cineasta Scorsese son fundamentales para esta investigación, dado que de estas se recolectan los datos lexicográficos para el posterior análisis cognitivo de los mismos. Téngase en cuenta que los mafiosos representados por Scorsese utilizan generalmente términos del vocabulario general, pero con acepciones poco convencionales.

De acuerdo con lo señalado, la presente tesis es, por una parte, un estudio lexicográfico que sigue la idea esencial de Werner, quien considera al diccionario como un manual de consulta, cuya importancia no radica en el número de entradas que tiene, sino en toda la información que posee y en la estructuración de cada artículo lexicográfico (Huisa, 2015, p. 461). Entonces, un diccionario es más que un inventario de palabras. Como afirma Lara (1990, p. 36), «el diccionario [...] tiene una naturaleza fundamentalmente social, basada en la existencia de una memoria colectiva de la lengua». De esta manera, el lexicógrafo se incorpora en una sociedad lingüística y empieza a observarla directamente (*loc. cit.*). Asimismo, Ibarretxe (2010, p. 210), desde un enfoque cognitivo de la lexicografía, resalta el rol fundamental de los hablantes y de su conocimiento enciclopédico de los conceptos; es decir, la autora engarza el conocimiento de los hablantes con los contextos de desenvolvimiento de estos. En este sentido, el guion cinematográfico y la información contextual (a través de la seguidilla de planos y cada escena de las películas) propuestos por Scorsese —incluido el trabajo de los actores de las películas— son útiles para que el investigador analice de manera más completa cada artículo lexicográfico.

Por otro lado, en este estudio se aplica la semántica cognitiva, debido a que desde este enfoque se considera a la significación como una conceptualización. Así, los conceptos forman parte de una estructura conceptual del hablante —a través de esta «actuamos y pensamos»—, la cual se caracteriza por su «naturaleza metafórica» (Lakoff y Johnson, 1986, p. 36). A partir de esto, se sostiene que los distintos grupos humanos cuando se comunican utilizan los mecanismos cognitivos contenidos en sus mensajes lingüísticos (*loc. cit.*).

Adicionalmente, González y Proost (2015, p. 223) señalan que los campos léxicos pueden ser utilizados para determinar la estructuración del léxico de una lengua. Y afirman que esta utilización ya ha sido trabajada en investigaciones de «lingüística angloamericana» —se resaltan a los autores Ballmer y Brennenstuhl (1981), Wierzbicka (1987) y Vanderveken (1990)— y «en la lexicografía germana» —con el trabajo «*Handbuch deutscher Kommunikationsverbe* (Manual de verbos comunicativos del alemán)», de Harras *et al.* (2004)— (ibídem, p. 224). En otros términos, a través de la utilización de los campos léxicos se facilita la organización y la descripción del léxico de una comunidad.

Teniendo en consideración los párrafos anteriores, se presentan las siguientes preguntas de investigación.

1.1. Preguntas de investigación

La pregunta de investigación es fundamental en todo estudio porque sirve para expresar —de manera amplia o estrecha, según el tema estudiado— el problema de investigación; esta tesis presenta preguntas descriptivas, siguiendo lo propuesto por Ezcurra *et al.* (2019, pp. 30-32). A continuación se anotan las preguntas de investigación de la presente tesis.

- 1.1.1. ¿Cuáles son las características de la mafia representada en las películas de Martin Scorsese?

1.1.2. ¿Cuáles son los mecanismos cognitivos en el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese?

1.1.3. ¿Cuáles son los campos léxicos de los términos que conforman el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese?

1.2. Hipótesis

Una hipótesis corresponde a responder tentativamente a un problema o pregunta de investigación (Arias, 2012, p. 47). Las hipótesis de esta tesis se presentan, a continuación.

1.2.1. La mafia en las películas de Martin Scorsese se caracteriza lexicográficamente mediante el uso de palabras y/o acepciones propias de esta comunidad, las cuales no están registradas en el *Diccionario de americanismos* (2010) ni en el *Diccionario de la lengua española* (2014).

1.2.2. Los mecanismos cognitivos que se presentan en el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese son, principalmente, la metáfora y la metonimia.

1.2.3. Los campos léxicos de los términos que conforman el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese son la formas de denominar al mafioso, las maneras de asesinar, el uso de armas de fuego, los negocios ilícitos, la antimafia.

1.3. Objetivos de la investigación

El objetivo de un estudio se vincula a una meta cognoscitiva, o sea, «es un enunciado que expresa lo que se desea indagar y conocer para responder a un problema planteado» (Arias, 2012, p. 43). A continuación los objetivos de la presente tesis.

1.3.1. Caracterizar la mafia representada en las películas de Martin Scorsese mediante el registro de las palabras y/o acepciones propias de esta comunidad.

1.3.2. Identificar los mecanismos cognitivos que se presentan en el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese.

1.3.3. Determinar los campos léxicos de los términos que conforman el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese.

1.4. Justificación del estudio

En este apartado, se presentan «las razones por las cuales se realiza la investigación y sus posibles aportes desde el punto de vista teórico o práctico» (Arias, 2012, p. 105). A continuación la justificación del estudio de esta tesis.

El presente trabajo de investigación se justifica porque aporta un primer acercamiento lexicográfico-cognitivo a las películas del género de la mafia, a través del reconocimiento y la caracterización de los mecanismos cognitivos en el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese. Así, la descripción de los mecanismos cognitivos en las películas del género mafioso evidencia que las cintas cinematográficas pueden constituir el campo de recolección de datos para la investigación académica en Lingüística.

Además, el quehacer lexicográfico es un campo productivo para la investigación, como lo advierte Haensch (1999, p. 196) —en sus estudios sobre la lexicografía del español americano—, al referir que faltan elaborar diferentes tipos de diccionarios, pues existen autores (entre ellos, los cineastas) que plasman en sus obras su perspectiva sobre una comunidad determinada. Con lo anterior en cuenta, esta investigación se sustenta en la labor lexicográfica, al presentar formalmente los vocablos pertenecientes a la mafia italoamericana representada por Scorsese. En esta línea, Lara (1990, p. 36) apunta que el diccionario tiene un carácter social; es decir, desde la perspectiva lexicográfica, se vincula lo lingüístico y lo social, por lo que esta tesis sirve también para asentar las investigaciones de temas sociolingüísticos acerca de la mafia en Norteamérica que tomen en cuenta a las películas de este género como fuente principal o como material de apoyo.

También este estudio se suma a las investigaciones en el campo de la semántica cognitiva: se considera la premisa, como anotan Cuenca y Hilferty (1999, p. 179), de que el lenguaje construye significados. Asimismo, se utiliza el marco teórico cognitivista porque, según Tomasso Buscetta, una conversación entre mafiosos no es clara ni directa, por la utilización de «metáforas y alusiones» (Romano, 1997, p. 549); la característica metafórica de los vocablos propios de la mafia se representa en las películas de Scorsese. En este sentido, se busca aportar con una descripción cognitiva de los términos y dar relevancia a la explicación de los mecanismos cognitivos encontrados a fin de analizar de manera más amplia y entendible el léxico de la mafia representada en las películas de Martin Scorsese.

Por otra parte, esta tesis sirve como antecedente para posteriores investigaciones de carácter lexicográfico y semántico-cognitivo que se basen o tengan como tópico a las películas no solo del género mafioso o de Martin Scorsese, sino también películas de los diferentes géneros y autores que ha proporcionado el quehacer cinematográfico.

Para finalizar este apartado, esta investigación versa sobre la perspectiva de Martin Scorsese respecto de la comunidad mafiosa norteamericana, con esto, también se busca aproximar a los lectores —o hacerlo aún más— a las películas de este cineasta.

CAPÍTULO II

MAFIA, PELÍCULAS Y SCORSESE

En este capítulo se presenta información correspondiente a tres tópicos principales: «Historia de la mafia», en donde se describen los orígenes y los acontecimientos importantes de la mafia; en «La mafia representada en películas» se citan los filmes más representativos del género gánster y en «Martin Scorsese» se detalla la biografía de Scorsese en donde es fundamental la carrera cinematográfica de este director.

2.1. Historia de la mafia

Actualmente, a cualquier tipo de criminalidad cimentada en los distintos países del mundo—incluso en el Perú— se le ha adjudicado el nombre de mafia; sin embargo, cuando se alude verdaderamente a la mafia se hace referencia al crimen organizado creado en Sicilia a principios del siglo XIX (Re, 2016, p. 11; Dickie, 2006). La mafia siciliana—la *Cosa Nostra*— es, por tanto, la más clásica y a la que se le reconoce más convencionalmente (*loc. cit.*).

La ciudad de Sicilia, por tanto, es considerada como la cuna de la mafia, esta ciudad se ubica al sur de Italia y es considerada la isla con mayor población del Mediterráneo. Además, respecto a lo lingüístico, se presenta en estas tierras el italiano estándar y con mayor extensión el siciliano, al que los propios habitantes lo consideran como una lengua distinta, ya que presenta, a nivel léxico, un vocabulario novedoso al del italiano debido a la influencia de las lenguas romances con las que estuvo en contacto por las invasiones de las culturas clásicas. A continuación se presenta el mapa político de la ubicación territorial de Sicilia.



Imagen extraída de <https://bit.ly/3cQikKd>

2.1.1. La mafia siciliana

Sicilia fue una ciudad arraigada al feudalismo, ya que esta forma de vida, cimentada en la división territorial sin una autoridad protectora, permaneció hasta mediados del siglo XIX (Dickie, 2006). Ante esto, los pobladores sicilianos fueron, desde sus inicios, dominados por sociedades extranjeras —ya sean los griegos, los romanos, los árabes, los normandos, etc.—, esto generó desconfianza hacia los forasteros, también hacia sus propias autoridades y cimentó la idea de una familia unida que sirve para la protección de sus miembros (Re, 2016, p. 13).

El cambio del feudalismo al capitalismo tuvo su inicio con Fernando de Borbón, quien se encontraba en Palermo (la capital siciliana y en ese entonces territorio español) debido a su huida del dominio de Napoleón; bajo la protección de los ingleses y por sugerencia también de ellos, Fernando de Borbón decide eliminar, mediante una constitución, el sistema feudal siciliano en 1812 (Re, 2016, p. 14). Esta decisión no fue bien vista por los terratenientes sicilianos; pero sí por los propios campesinos, quienes empezaron a apropiarse de tierras y a reclamar poder, por lo que este cambio estructural trajo consigo un enfrentamiento —entre los barones feudales y los campesinos— que el estado italiano no pudo controlar: Sicilia estaba en medio de una anarquía (ibídem). Entonces, Sicilia, por la debilidad del gobierno italiano —con ausencia policial en territorio siciliano—, era la ciudad donde las pandillas delincuenciales operaban sin tener represalias; se debe anotar también que en Sicilia se comercializaba la agricultura, la ganadería (*loc. cit.*). En medio de esta anarquía siciliana surgen los líderes de los pueblos (los propios campesinos dirigenciales), que se juntan para formar una justicia alternativa que impusiera control y protección a los comerciantes sicilianos; así surge la mafia, que buscó, a su manera —«la violencia pasó a ser prerrogativa de los mafiosos»—, terminar con las injusticias, la delincuencia, la corrupción, etc. en Sicilia (Re, 2016, p. 14).

A mediados del siglo XIX, a pesar de que los ciudadanos de Palermo se levantaran para la independencia, Sicilia seguía subyugada al dominio español; pero la mafia ya estaba instaurada, ya que para entonces existía una Sicilia de los mafiosos (conservadores) y los que estaban en contra de ellos (liberales) (Re, 2016, p. 15). En 1861 sucede la creación del Reino de Italia, en donde los sicilianos —muchos de los campesinos batallaron porque se les prometió tierras—, comandados por Garibaldi se independizaron del dominio español y se anexaron a Italia (ibídem, pp. 15-16). No obstante, esta anexión no mejoró la situación de Sicilia, sino más bien acrecentó la violencia: «A los actos violentos de simple crónica se fueron añadiendo acontecimientos de mayor envergadura, cuyos ecos llegaron al resto de la península, transmitiendo una imagen de lugar atrasado, bárbaro y violento» (Re, 2016, p. 17). Ya en 1875, el gobierno italiano crea una «comisión parlamentaria» para referirse a Sicilia y a la mafia, en esta se concluye que «la mafia era un especial fenómeno del hampa, heredado del sistema borbónico, desarrollado por el ímpetu visceral de los sicilianos, que les hacía más agresivos e impulsivos que al resto de la población» (ibídem, pp. 19-20).

Posteriormente, la mafia también entró a la política con el partido *Sinistra storica* (Izquierda Histórica); pero, Sicilia fue empeorando, no hubo cambios ni modernidad, sino más bien oscurantismo (Re, 2016, p. 21). En el siglo XX, con la «Marcha sobre Roma», B. Mussolini llega al poder de Italia con el objetivo de eliminar a la mafia; el fascismo combatió a la mafia con una violencia mayor; con esto, muchos de los capos de la mafia huyeron a América, entre ellos, Joseph Bonanno, Carlo Gambino, Nicolo y Vito Rizzuto.

Para terminar este apartado, se presenta el mapa político de la provincia de Sicilia.



Imagen extraída de <https://bit.ly/3JhSU57>

2.1.2. La mafia en Norteamérica

La mafia estadounidense, que se crea a mediados de 1920, ha sido la que ha tenido mayor impacto a nivel internacional; la «Mano Negra» —organización criminal conformada por inmigrantes italianos a finales del siglo XIX en Norteamérica— fue sustituida por la «mejor organizada mafia italoamericana, cuyo cordón umbilical con Sicilia tardó años en romperse o, quizás, nunca se rompió del todo» (Re, 2016, p. 57). Los italianos recién llegados de su tierra natal se organizaron y replicaron la mafia siciliana en el puerto de Nueva York (en Ellis Island), el pueblo italiano era el más numeroso, y lentamente indujeron a más migrantes italianos a estar bajo las órdenes de un tipo de mafia que empezó a hacer negocios turbulentos, como la venta de alcohol, la prostitución, el juego ilegal, etc., actividades inmorales que los jefes sicilianos en Italia no hubieran permitido (ibídem). Ante esto, el gobierno estadounidense

aprueba la *ley seca*, la cual prohíbe la venta de productos tóxicos, entre ellos, el alcohol; esta etapa dura hasta 1933 y fue muy lucrativo para la criminalidad americana (ibídem).

Durante la etapa de la *ley seca* se destaca la figura de Al Capone (le otorga a la mafia características empresariales) en la ciudad de Chicago, y también la fuerza que tomaron las cinco familias mafiosas en Nueva York —los capos de estas familias eran sicilianos, napolitanos y calabreses—: Genovese, Gambino, Lucchese, Colombo y Bonnano.

- a. Familia Genovese: fundada por Giuseppe Morello, tiene como figuras a Joe Masseria, Lucky Luciano, Frank Costello, Vito Genovese, Meyer Lansky y Benjamin Siegel (Re, 2016, p. 63).
- b. Familia Gambino: fundada por Salvatore D'Aquila, tiene como figuras a Vincent Mangano, Albert Anastasia, Carlo Gambino, Paul Castellano y John Gotti (ibídem, pp. 62-63).
- c. Familia Lucchese: fundada por Gaetano Reina, tiene como figuras a Gaetano Lucchese, Carmine Tramunti y Anthony Corallo (ibídem, p. 63).
- d. Familia Colombo: fundada por Joseph Profaci, tiene como figuras a Joseph Colombo, Vincenzo Aloï y Carmine Persico (ibídem, p. 63).
- e. Familia Bonnano: fundada por Giuseppe Bonanno, tiene como figuras a Salvatore Maranzano y Joseph Bonanno (ibídem, p. 62).

En los años de 1930, Joe Masseria (jefe de los Genovese) era el capo de la *Cosa Nostra* desde 1922 y estaba en discordia con Salvatore Maranzano (jefe de los Bonnano); Masseria fue asesinado el 15 de abril de 1931 por cuatro sujetos armados mientras comía en un restaurante de Coney Island, Lucky Luciano —del mismo bando de Masseria— había encargado este asesinato previa reunión con Maranzano (Re, 2016, p. 61). Este último tomó el cargo de jefe supremo de la mafia y decide asesinar a Luciano por temor a represalias y por su

alianza con Vito Genovese; sin embargo, Luciano es advertido de la decisión de Maranzano y se adelanta a este; Luciano manda a que apuñalen a Maranzano en su oficina situada en Park Avenue (ibídem). Luciano se hizo el nuevo mayor capo de la mafia y le otorgó a esta una época de paz; para ello, crea la Comisión, cuyo objetivo fue «eliminar guerras internas», también reorganizó la mafia, dándole un carácter más empresarial (realizó una segmentación de poderes), asimismo, Luciano permitió que nuevos migrantes (y no solo italianos) formaran parte de la mafia, así se incluyeron a los irlandeses, judíos, etc. (Re, 2016, p. 62).

Luciano fue encarcelado por proxenetismo en 1936 —el alcalde Fiorello La Guardia y el fiscal Thomas Dewey lo detuvieron—, desde la cárcel mantuvo su poder un tiempo y luego se lo encargó a uno de sus hombres, Frank Costello. Poco antes de 1950, Luciano, luego de ser exiliado a Italia, vuelve a América y decide realizar una reunión de mafiosos en La Habana, Cuba —Meyer Lansky, mano derecha de Luciano, mantuvo contacto con Fulgencio Batista, dictador cubano—, la reunión se llevó a cabo el 22 de diciembre de 1946, el tema de esta cumbre fue homenajear al jefe Lucky Luciano, a esta fiesta fue a cantar Frank Sinatra (ibídem, p. 64-65). Asimismo, las reuniones sirvieron para definir que los mafiosos norteamericanos empezarían a comercializar con drogas:

«El negocio de la droga empieza en Sicilia, de donde sale la materia prima proveniente del norte de África para refinarse en Cuba y, una vez convertida en producto terminado, se distribuye por Nueva York, Miami, Tampa y Nueva Orleans y de allí a un gran número de ciudades. Familias sicilianas y norteamericanas comenzaron a trabajar juntas y en sintonía. El negocio era tan fructífero que todos podían ganar, siempre que se mantuviera el orden y no volviera la sangre a las calles» (Re, 2016, pp. 65-66).

Esta actividad ilegal trajo consigo que figuras importantes dentro de la mafia cayeran en la adicción, tal es el caso de Vito Genovese, quien asesinó a miembros de su familia y a sus compañeros mafiosos por desconfianza (Re, 2016, p. 70). En 1985, la venta de drogas cobró

mayor importancia dentro de la mafia, John Gotti asesinó a su líder antecesor Paul Castellano para hacerse del máximo cargo de la familia Gambino.

En el siglo XXI, se resaltan los nombres de Joseph Massino, quien en 2011 colaboró con el FBI para delatar a sus compañeros de la mafia y así librarse de la pena de muerte. Asimismo, en el 2021, se destaca la captura de Andrew «Mush» Russo, jefe de la familia Colombo.

Para completar este apartado, se presenta el siguiente mapa político de Nueva York por ser la ciudad característica de la mafia en Norteamérica.



Imagen extraída de <https://bit.ly/3Q8IBm8>

2.2. Los mafiosos representados en películas

2.2.1. Películas estadounidenses sobre la mafia

De manera preliminar, una película puede configurarse como el campo de estudio para una investigación, ya que es un «útil instrumento para estudiar los códigos culturales de una sociedad»; además, las películas tienen siempre una interpretación, la cual se construye a partir de la creación del autor, los conocimientos del receptor y la calidad del mensaje cinematográfico (Rubio, 2010, pp. 11-12).

El vínculo entre el cine norteamericano y la mafia viene a estar dado por los integrantes de cada grupo: los magnates de los estudios cinematográficos —se destaca la figura de Louis B. Mayer, jefe de la Metro Goldwyn Mayer (MGM)— se comportaban como mafiosos por la necesidad de verse vivaces y tenaces con sus acciones; incluso se anota que «Hollywood y la mafia están ambos, hasta cierto punto, en el mismo negocio»: ambos son tipos de negocio que se sustentan en la venta del escapismo, ya sea a través del comercio de drogas o de alcohol y la venta de entradas para ver una película (Adler, 2008, p. 15). En este apartado se citan las películas más importantes del género de la mafia para evidenciar cómo las películas, en general y no de un autor en específico, han sobrellevado al protagonista mafioso y a la sociedad mafiosa.

En Estados Unidos se estrena la primera película que aborda la temática de la mafia, esta es la película muda *Underworld* (1927) dirigida por Josef Von Sternberg, la cual trata sobre cómo el gánster Bull Weed (George Bancroft) ayuda a su amigo, Rolls Royce Wensel (Clive Brook) —quien es un exabogado—, en sus problemas con el alcoholismo; ante esto, ambos amigos se juntan para cometer atracos; el conflicto sucede cuando Rolls Royce se enamora de la novia de Weed, Feather (Evelyn Brent). Al final estos dos tienen que tomar la decisión de ayudar o no a Weed a escapar de la cárcel. Esta película es importante para el

género de la mafia, ya que presenta al mafioso —fue la etapa en la que los mafiosos tomaban más poder en las calles— en el cine y también porque sienta las bases para el *cine negro* de los años 40 y 50.

Posteriormente, se estrenan películas como *Little Caesar* (1931), de Marvyn LeRoy, *The Public Enemy* (1931), de William A. Wellman, *Scarface* (1932), de Howard Hawks, *Angels with Dirty Faces* (1938), de Michael Curtiz. Estas películas del género mafioso comparten características muy similares a *Underworld* (1927), ya que no se ahonda en la vida del personaje mafioso: generalmente son personas impulsivas y violentas que inician en la pobreza y buscan dinero, poder y respeto a través de la corrupción de sus valores; lo central para estas películas es la justicia, el amor; pero no la mafia ni el mafioso. Otro aspecto importante que considerar es el final infeliz que tienen los personajes mafiosos, son abatidos o encarcelados —no son personajes que deben ser admirados—: los mafiosos tienen una vida desmedida y con consecuencias funestas, esto último se evidencia en la película *The Roaring Twenties* (1939), de Raoul Walsh, en la cual se narra cómo tres excombatientes de la Primera Guerra Mundial tienen que lidiar con una sociedad totalmente debilitada, uno de estos es Eddie Barlett (James Cagney), quien al ver las faltas de oportunidades de su sociedad ingresa —en contra de sus valores— al mundo de la mafia; así lentamente se corrompe y termina siendo uno de los mayores comercializadores de alcohol durante la «ley seca»; al final es derrotado por la justicia.

En 1972 se estrena *The Godfather*, de Francis Ford Coppola, la cual trata sobre el ascenso de Michael Corleone (Al Pacino) al cargo máximo de la mafia; esta es una película trascendental para el género de la mafia, debido a que no se sigue con lo establecido por las películas anteriores, aquí los mafiosos son más elegantes, se visualiza la importancia que le dan a la familia y al final no terminan siendo asesinados, sino venerados, porque el personaje

del mafioso logra una evolución. Sin embargo, en las películas posteriores —*The Godfather 2* (1974) y *The Godfather 3* (1990)— se narra cómo el propio Michael, a través de sus acciones, se va quedando solo, esta es la manera en que él paga todos sus delitos. Se mantiene la idea de que un gánster es un personaje malvado y por lo tanto merece un final infeliz.

Ante estas películas, se estrena *Mean Streets* (1973), de Martin Scorsese, en la cual se presenta al protagonista Charlie (Harvey Kaytel), quien busca ayudar a Johny Boy (Robert De Niro) —no todo mafioso es malvado— como una forma de redimirse ante sus pecados; se puede deducir que Charlie tiene conflictos morales, al igual que cualquier persona; pero son estos conflictos los que le impiden cumplir su objetivo, ser el encargado del negocio de su tío. Esto también se cimenta en *Goodfellas* (1990), el mundo de la mafia no es para cualquiera —los mafiosos son sujetos fríos y despiadados—; las personas que están fuera de este mundo criminal solo idealizan a los mafiosos y no notan que la mafia es un mundo lleno de personajes traicioneros. La última película importante sobre la mafia fue realizada también por Scorsese, *The Irishman* (2019), la cual ahonda en el final del personaje mafioso, al final vemos que Sheeran se queda solo debido a las decisiones de su pasado, no le queda nadie, ni familia ni sus compañeros mafiosos, solo está él arraigado a los ideales de la mafia.

Además, se deben resaltar las siguientes películas del género de la mafia: *Scarface* (1983), de Brian de Palma, *Once Upon a Time in America* (1984), de Sergio Leone, *Prizzi's Honor* (1985), de John Houston, *The Untouchables* (1987), también de Brian de Palma y *American Gánster* (2007), de Ridley Scott.

2.2.2. Películas italianas sobre la mafia

Por otro lado, en Italia también se han filmado películas que abordan esta temática; por ejemplo, *Il prefetto di ferro* (1977), de Pasquale Squitieri, en donde se narra la historia de Cesare Mori (Giuliano Gemma) —agente severo del gobierno— y de su intervención en Sicilia

para frenar a la mafia; Mori logra, sin temor, descubrir el núcleo del problema y lucha contra este; al final debido a sus acciones es ascendido en el gobierno y Sicilia vuelve a estar desprotegida. Las películas italianas sobre la mafia tienen la característica de ser más del estilo biográfico y documental, se narran hechos reales, esto sucede en *Cento giorni a Palermo* (1984) y *Giovanni Falcone* (1993), ambas de Giuseppe Ferrara, sus historias son similares a *Il prefetto di ferro* (1977), existe un justiciero (un juez, generalmente) que lucha en contra de la mafia siciliana.

Asimismo, se tiene la película *I cento passi* (2000), de Marco Tullio Giordana, en la cual el protagonista es Peppino Impastato (Luigi Lo Cascio), quien vive en Cisini (provincia de Palermo) y muy cerca del mafioso Tano Badalamenti (Luigi Maria Lurruano), esto lo llena de curiosidad y le pregunta a sus padres sobre el accionar de los mafiosos y los padres de Peppino solo guardan silencio; ya en su adultez, Peppino se vuelve un manifestante, que lucha por los derechos de su pueblo y crea un periódico y también una emisora en donde él se burla de los mafiosos. También se tiene *Anime nere* (2004), de Francesco Munzi, en donde se narra parte de la historia de la mafia de la región de Calabria, la Ndrangheta, a través de la perspectiva de los hermanos Carbone. Una de las últimas películas italianas reconocidas sobre la mafia es *Il traditore* (2019), de Marco Bellocchio, en la cual se cuenta lo sucedido en la mafia durante los años 80: una guerra entre los capos de la mafia siciliana, donde la familia de Tommaso Buscetta es asesinada, mientras él estaba de viaje en Brasil; por esto, Buscetta decide ayudar a la justicia e ir en contra de los ideales de la Cosa Nostra, así le brinda declaraciones a Giovanni Falcone.

Para concluir con este apartado, se ha visto un contraste entre las películas americanas e italianas que se basan en el género mafioso; por un lado, las películas italianas tienen un matiz documental, se busca representar al mafioso de la manera más real posible, por otro lado, las

películas americanas han tenido una evolución en el concepto del mafioso. En ese sentido, las películas son importantes porque muestran una representación del mafioso cimentada en su contexto, su guionista, su director y su audiencia.

2.3. Martin Scorsese

Martin Charles Scorsese «nació el 17 de noviembre de 1942» en el barrio neoyorquino Queens (Corona); poco después se mudó a Elizabeth Street (que forma parte de Little Italy, un barrio que en sus inicios estaba poblado de judíos y luego sería un lugar habitado por italianos a mediados del siglo xx), lugar donde vivió su padre, Charlie Scorsese, quien fue «sastre y planchador de pantalones»; su madre, Catherine Scorsese era costurera, también tiene un hermano llamado Frank (Biskind, 2004, p. 291; Fernández, 2008). Scorsese, debido a su estancia en la Pequeña Italia, «creció entre curas, gánsteres e imágenes en la pantalla grande»; en su niñez, él «era bajito, enclenque y enfermizo, un niño de mamá. Y tan alérgico a los animales que se jugaba la vida si acariciaba un perro», según su amigo Mardick Martin, Scorsese era un cobarde (ibídem). Su debilidad lo llevó a aislarse de sus amigos y ver películas en el cine —un pequeño Scorsese mira su primera película *Duel in the Sun* (1946), de King Vidor—; así las vivencias de Scorsese en Little Italy se plasmaron en sus películas, además de que le añadía un fuerte aspecto católico (Fernández, 2008).

En su juventud, «Scorsese fue al seminario y estudió para cura, pero movido por una inquebrantable pasión por hacer cine ingresó a la universidad de Nueva York (NYU) en 1960» (Biskind, 2004, p. 292). El mismo Scorsese advierte que, a pesar de las dificultades económicas de sus padres, se las ingenió para conseguir el equipo necesario para realizar las películas (*loc. cit.*). Cuando egresa como licenciado de la NYU, en 1965, se casa con su primera esposa Laraine Marie Brenann; asimismo, mantiene amistad con Brian De Palma, Thelma Schoonmaker (la editora de sus películas), Mardick Martin (coguionista en algunas de sus

películas) y su profesor Haig Manoogian, quien le enseñó a plasmar sus propias vivencias en sus películas (Biskind, 2004, p. 292; Fernández, 2008). Scorsese estuvo influenciado por las corrientes cinematográficas preponderantes en ese entonces, la *Nouvelle Vague* francesa y también por el neorrealismo italiano, en donde se resaltan a las figuras de Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Federico Fellini y Roberto Rossellini (ibídem).

A continuación se presenta un cuadro donde se presentan todas las películas de Scorsese en orden cronológico.

Año	Título de la película	Función en la película
1967	<i>Who's That Knocking at my Door</i>	Director y guionista
1969	<i>Bezeten, Het Gat in de Muur</i>	Guionista
1972	<i>Boxcar Bertha</i>	Director
1973	<i>Mean Streets</i>	Director, productor y guionista (junto a Mardik Martin)
1974	<i>Alice Doesn't Live Here Anymore</i>	Director
1976	<i>Taxi Driver</i>	Director
1977	<i>New York, New York</i>	Director
1980	<i>Raging Bull</i>	Director
1982	<i>The King of Comedy</i>	Director
1985	<i>After Hours</i>	Director
1986	<i>The Color of Money</i>	Director
1988	<i>The Last Temptation of Christ</i>	Director
1990	<i>Goodfellas</i>	Director, productor y guionista (junto con Nicholas Pileggi)
1991	<i>Cape Fear</i>	Director

1993	<i>The Age of Innocence</i>	Director y guionista (junto con Jay Cocks)
1995	<i>Casino</i>	Director y guionista (junto con Nicholas Pileggi)
1997	<i>Kundun</i>	Director
1999	<i>Bringing Out the Dead</i>	Director
2002	<i>Gangs of New York</i>	Director
2004	<i>The Aviator</i>	Director
2006	<i>The Departed</i>	Director (ganó el Oscar a mejor dirección por esta película)
2010	<i>Shutter Island</i>	Director y productor
2011	<i>Hugo</i>	Director y productor
2013	<i>The Wolf of Wall Street</i>	Director y productor
2016	<i>Silence</i>	Director, productor y guionista (junto con Jay Cocks)
2019	<i>The Irishman</i>	Director y productor
2023	<i>Killers of the Flower Moon</i>	Director, productor y guionista (junto con Eric Roth)

Scorsese tiene hasta la fecha 27 largometrajes, también ha realizado documentales, entre los que se destacan *Italianamerican* (1970), *The Last Waltz* (1978), *A Personal Journey with Martin Scorsese. Though American Movies* (1995), *No Direction Homes: Bob Dylan* (2005), *George Harrison: Living in the Material World* (2011), *Rolling Thunder Revue: a Bob Dylan Story by Martin Scorsese* (2019) y *Pretend It's a City* (2021). Asimismo, realizó ocho cortometrajes, tres capítulos para series de televisión, dos videoclips musicales, una serie de

anuncios publicitarios y también trabajó como actor, tiene varios cameos en sus propias películas.

También Scorsese ha recibido una serie de premios y nominaciones, entre los que destacan su primer y único Óscar a mejor director en el 2006 por la película *The Departed* (2006) y sus 13 nominaciones a este mismo galardón. Asimismo, tiene 3 premios BAFTA en la categoría de Mejor Guion Adaptado, Mejor Director y Mejor Película por *Goodfellas* (1990), y sus 11 nominaciones a este mismo premio. Además, tiene siete nominaciones al Globo de Oro y ganó tres de estos por Mejor Director por las películas *Gangs of New York* en el 2003, por *The Departed* en el 2007 y por *Hugo* en el 2012. Otros reconocimientos importantes son las nominaciones y los premios del Sindicato de Directores, también premios Grammy, los premios Primetime Emmy, su nominación al Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el León de Plata en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

Scorsese forma parte de la generación de los 70 del cine o también denominado el Nuevo Cine Estadounidense, corriente cinematográfica que se basó en la realización de películas independientes, los miembros que destacan en este grupo son amigos de Scorsese, entre ellos se tiene a Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Steven Spielberg y George Lucas, asimismo, destacan cineastas como Dennis Hopper, Peter Bogdanovich, Ridley Scott y Robert Zemeckis.

Para terminar, la carrera de Martin Scorsese abarca más que la realización de películas: ha preservado el cine tan importante para su niñez, ha vivido para realizar el cine de su preferencia, ha mantenido sus ideales en cada una de sus películas y viene siendo una figura trascendental —y se evidencia para esta tesis— para la historia del cine.

CAPÍTULO III

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Arias (2012, p. 106) anota que «los antecedentes reflejan los avances y el estado actual del conocimiento en un área determinada y sirven de modelo o ejemplo para futuras investigaciones». En este sentido, los antecedentes son fundamentales en un estudio porque ayudan al investigador a tener una base de conocimiento, tanto en el aspecto conceptual, el estructural y a nivel metodológico. Por esto, en los antecedentes de una investigación se deben resaltar a los autores, el año de publicación y también el año de realización de la investigación, «los objetivos y principales hallazgos y aportes» de estos estudios (Arias, 2012, p. 106).

En la presente tesis, el apartado de antecedentes se divide en dos tópicos principales: los estudios relacionados al léxico de la mafia y las investigaciones vinculadas a Martin Scorsese y la mafia en sus películas.

3.1. Estudios sobre el léxico de la mafia

3.1.1. *Vosotros no sabéis*, de Camilleri (2007)

El libro de Camilleri (2007) contiene términos propios de la mafia siciliana, los cuales son descritos de manera anecdótica —y no estrictamente lexicográfica— basada en los *pizzini* —una serie de mensajes cifrados escritos en pedazos de papel (con códigos secretos y faltas de ortografía)— de Bernardo Provenzano, uno de los capos de la Cosa Nostra. Para la recolección de estos vocablos, Camilleri utiliza las «fotocopias de los *pizzini*» proporcionadas «por la Fiscalía de Palermo» y también ciertos libros sobre la mafia.

En el libro de Camilleri (2007) se narra cómo Provenzano se convierte en un líder mafioso luego de la captura de Salvatore Riina, quien ordenó el asesinato de los jueces Paolo

Borsellino y Giovanni Falcone. Además, para los mafiosos, los *pizzini* fueron el medio de comunicación más seguro —a pesar de que su circulación era lenta— y facilitaba una comunicación eficaz, sin malentendidos. La presentación de los vocablos utilizados por los mafiosos sicilianos evidencia algunas de las características de su comunidad. Se presentan a continuación los casos más relevantes para la presente tesis.

Para iniciar, en los *pizzini* no se utilizan los términos «mafia» ni «matar», esto con el objetivo de no dejar pruebas de sus actos ilícitos. Respecto a las armas, se resalta a la *lupara* —muy utilizada y simbólica para los mafiosos—, la cual es una escopeta «para matar lobos» y de fácil ocultamiento. Sobre el término «familia», se anota que los mafiosos poseen «dos familias: la privada y la mafiosa»; la relación entre ambas es jerarquizada, ya que el mafioso debe tener mayor afecto por la familia mafiosa, la cual tiene como base un núcleo común (una familia principal, de la cual se toma el apellido para nombrarla) cimentada en «vínculos de sangre», y más a la periferia, amigos y asociados. También el término «justicia», el cual ha sido significativo en los dichos populares sicilianos, en los que se destaca la desconfianza por la justicia del Estado, por lo que los mafiosos proponen una «justicia alternativa» con reglas propias de la mafia. Para finalizar, *voi non sapete* ('ustedes no saben') fue lo que dijo Provenzano al momento de su detención. Una de las interpretaciones de esta frase es que, con el arresto de Provenzano, todos los mafiosos librarían una guerra para reemplazarlo; también el mismo Provenzano considera que con su salida de la mafia, el siguiente líder mafioso regresaría a un tipo de mafia descontrolada, sin límites y más sanguinaria.

La investigación de Camilleri (2007) es importante para esta tesis debido a que presenta información cultural a partir de los vocablos propios de la comunidad mafiosa. Además, sirve como base estructural para el CAPÍTULO VI de esta tesis y para cimentar la idea de que, a partir

de una palabra, en dependencia del contexto, se pueden conceptualizar distintas ideas y características.

3.1.2. «Expansión y traducción de la terminología mafiosa», de Quevedo (1995)

En este artículo se presenta 70 términos de corte mafioso, los cuales se recolectan de distintas fuentes: prensa, enciclopedias, obras genéricas y conferencias. También se determinan los cuatro siguientes campos asociativos: «asociaciones mafiosas, organigrama de la Mafia, historia, idiosincrasia, Modus operandi y oposición a la Mafia». El objetivo del artículo de Quevedo (1995) es reflexionar sobre la expansión de los términos mafiosos —los cuales se componen por italianismos— y el problema de la traducción de estos, que se debe «al vacío referencial existente entre la lengua de partida y las de llegada».

Se inicia con la explicación de que a raíz de la muerte de los jueces Falcone y Borsellino —posterior a la captura de T. Buscetta, personaje clave para el libro *Vosotros no sabéis*, de Camilleri (2007)—, la mafia italiana fue tema de los noticieros, por lo que algunos términos mafiosos (en lengua italiana) estuvieron a disposición de los hablantes de otras lenguas. Lo interesante es que estas voces de corte mafiosa no fueron traducidas en los reportajes, a pesar de que el público, muchas veces, desconoce la lengua italiana. Ante esto, Quevedo (1995) plantea que este vacío referencial entre la lengua fuente (el italiano) y las de llegada (el español, el inglés, etc.) se debe «a la despreocupación en buscar el equivalente nacional adecuado y al esnobismo lingüístico». Sin embargo, la autora advierte que no existe una justificación para esta transferencia léxica corriente, ya que estos términos no traducidos «pueden resultar incomprensibles y prestarse ser mal interpretados» y también porque hay formas lexicales en las lenguas de llegada que pueden ser equivalentes a los italianismos.

Por otro lado, hay términos que no pueden ser traducidos al tener una fuerte carga cultural e institucional («propios de la jerga mafiosa»). Quevedo (1995) se centra en las voces

que mantienen un vacío referencial y las clasifica en «Referencial y consecuentemente léxico» (por lo cultural), donde se destaca a *Terzo Nivello*, la *lupara*, *lupara bianca*, etc.; el «Vacío lingüístico» (por lo institucional), en donde se tiene a *tunno*, *eccellenti*; y el «Vacío connotativo» (por el sentido metafórico), donde se presenta a la *omertà*, *vendetta*, *punciutu* y *colletti blu*. Teniendo en cuenta lo anterior, Quevedo (1995) presenta técnicas para escapar de este vacío referencial; por ejemplo, la «transferencia», que consiste en plantear una explicación en torno al extranjerismo en el pie de página; también se tiene a la «traducción literal», donde se destaca al «análisis componencial» (de gran exactitud), los equivalentes funcionales y culturales, y el doblete (combinación de «la transferencia con el equivalente funcional o cultural»).

A modo de conclusión, Quevedo (1995) resalta que en los escritos en español tienden a transferir extranjerismos más que en otras lenguas; se presenta el caso de *Piovra* (término italiano que refiere una organización mafiosa) en español, que en el inglés es traducido como *octopus* y en el francés como *pieuvre*. Ante esto, la autora afirma que un esfuerzo en la traducción podría acabar con los vacíos referenciales en el español y así evitar que la lengua fuente se imponga en la lengua de llegada, pues no solo se trata del respeto a la lengua italiana, sino que se debe tener consideración con los lectores españoles y buscar que ellos comprendan los extranjerismos y con esto, también destacar el trabajo del traductor.

3.1.3. «El refrán y la frase hecha en la jerga de la mafia siciliana», de Romano (1997)

Romano (1997, p. 547) afirma que la recolección de refranes de una sociedad conlleva a que se recojan las normas, el conocimiento, la filosofía y la cultura de una comunidad. A partir de esto, en este artículo, se presentan los refranes y las frases hechas utilizados por los mafiosos sicilianos para comunicarse y así evidenciar su ideario colectivo (*loc. cit.*). En este sentido, el objetivo de esta investigación es exponer «cómo a través de las paremias populares

sicilianas los mafiosos se comunican y manifiestan su filosofía de vida» (*loc. cit.*). La autora recopila sus datos de distintas fuentes: los estudios de sociólogos y de periodistas, así como de las declaraciones de exparticipantes de la Cosa Nostra: Tammaso Buscetta y Antonino Calderone; estos datos son tomados de la lengua original, el siciliano (*loc. cit.*). El estudio de Romano (1997) se justifica porque ayuda a «trazar los rasgos psicológicos de la personalidad del hombre de honor y a su vez a conocer su forma particular de expresarse y de comunicarse». Por esto, presenta en tres subtítulos las características de los mafiosos sicilianos.

En el primer subapartado, «el honor y la familia», se anota que los mafiosos sicilianos aman a su familia y están comprometidos con la defensa y la protección de esta, lo que les permite obtener «un comportamiento honorífico» (*ibídem*, p. 548). Los mafiosos consideran que su honor se cimenta en las siguientes tres acciones: «vivir de acuerdo con las propias condiciones sociales», «garantizar la tutela del patrimonio familiar» y «velar por la integridad sexual de las mujeres de la familia» (*loc. cit.*). Romano (1997) da a conocer que los mafiosos sicilianos expresan el siguiente refrán: «*Chi perde l'onore non lo ritrova piú*» ('Quien pierde el honor no lo recupera nunca más').

En el segundo subtítulo, «el poder y la violencia», Romano (1997, p. 548) argumenta que «el poder» se relaciona al respeto y que «la violencia» es útil para la protección; estos cuatro términos (el poder, la violencia, el respeto y la protección) se vinculan porque el mafioso debe responder con violencia ante un ataque —el asesinato es considerado como «el instrumento de honor por excelencia»— para ser respetado, proporcionar la protección a sus seres queridos y generar «el control sobre la gente». Lo anterior se fundamenta en «la ley del silencio» o la «omertá», que refiere a que «el secreto se guarda para protegerse», esto por el miedo a ser asesinado; es decir, «con el silencio protegen sus vidas» (*ibídem*, pp. 548-549). Además, este apartado se sustenta en lo que Tomasso Buscetta manifiesta: «es difícil

comprender una conversación entre dos mafiosos, pues nunca se habla de forma clara y directa sino mediante metáforas y alusiones» (ibídem, p. 549). Los mafiosos dicen el siguiente refrán: «*Assai sa, chi facer sa y Chi non sa tacer, non sa parlare*» (‘Sabes muy bien, el que calla sabe y quien no sabe callar, no sabe hablar’) (*loc. cit.*).

El tercer subapartado, «amenazas y advertencias», se sustenta en que el mafioso no olvida fácilmente una traición y suele esperar años para vengarse (*loc. cit.*). Para la venganza no se «realizan grandes acciones» y «su forma de operar» se describe en el siguiente dicho popular: «*Lanciare il sasso e nascondere la mano*» (‘Lanza la piedra y esconde la mano’).

En conclusión, los refranes utilizados por los mafiosos sicilianos «son un reflejo de su sociedad» (ibídem, p. 550). Estos refranes son importantes para la sociedad mafiosa porque en la «Cosa Nostra nada se pone por escrito, todo se transmite de forma oral y a través de sentencias, expresiones figuradas» (*loc. cit.*).

3.1.4. «Los códigos mafiosos y la jerga», de Re (2016)

Este acápite es el segundo capítulo del libro *No quieren cambiar. Códigos, lenguaje e historia de la mafia*, de Re (2016), en el cual se detallan las características de la mafia siciliana: se aclara que el mundo de la mafia no se trata solo de violencia, sino que abarca mucho más y que incluso se puede encontrar en ella una nueva cultura, con sus propios códigos, expresiones y una historia. Este capítulo está segmentado por capítulos, los cuales se detallan, a continuación.

En «El asesinato como símbolo» se reflexiona sobre el asesinato, para lo cual, los mafiosos «no recurren a métodos excesivamente elaborados, ni ahora ni en el pasado; la manera más sencilla y rápida de matar a alguien sigue siendo una ráfaga de pistola»; sin embargo, pueden planificar si quieren ensañarse con un cadáver o también cuando envían un mensaje o

generar audiencia en la opinión pública (Re, 2016, p. 30). El arma utilizada por los mafiosos clásicos fue la *lupara* (escopeta de caza), de este término se genera *lupara bianca*, que alude a los delitos de los mafiosos en donde no se deja ningún rastro de un cadáver (ibídem). Asimismo, los homicidios guardan una particularidad —los mafiosos utilizan los asesinatos para generar poder y así el respeto—; por ejemplo, si a un cadáver se le corta la mano es por el delito de robo, si a un cuerpo inerte tiene una piedra en la boca es debido a que esta persona puede ser un informante de la policía, si un fallecido no tenía ojos es porque vio algo prohibido o si un cadáver no tenía genitales es porque tuvo relaciones sexuales con la mujer de algún mafioso (ibídem). Se añade también que los mafiosos se ensañan con los familiares de los denominados «arrepentidos» (los mafiosos traidores que ayudan a la policía): los mafiosos buscan dejar un mensaje y por eso asesinan brutalmente a los familiares de los traidores, fue el caso de Santino Di Matteo (ibídem, p. 31).

En «Los pentiti» se centra en los «arrepentidos», una de las consecuencias por apoyar a la policía es exponer a la familia del *pentito* a las represalias de los mafiosos; asimismo, sus propios familiares repudian al mafioso delator (Re, 2016, pp. 30-31). Se cita el caso particular de Leonardo Vitale, quien confesó voluntariamente que era un mafioso debido a que quería limpiar su conciencia; Vitale aclara que él nació en una familia mafiosa, por lo que estuvo obligado a ser parte de ella, sino lo despreciarían; con la declaración de Vitale, muchos mafiosos sospechosos fueron encarcelados; pero son absueltos posteriormente: Vitale es encarcelado y enviado a un hospital psiquiátrico, cuando fue liberado lo asesinaron con dos balas en la cabeza (ibídem, p. 32).

En «Ritual de iniciación» se presenta más información basada en la declaración de los arrepentidos, entre ellos destacan Melchiorre Allegra y Tommaso Buscetta; se alude a la manera en que un mafioso es iniciado dentro de la mafia: primero se necesita del aval de un

padrino que permitiera la inserción de un nuevo miembro a su familia mafiosa; luego viene la ceremonia de iniciación; para esto, «al neófito se le hace una pequeña incisión en el dedo índice de la mano que utiliza para disparar y se deja caer unas gotas de sangre sobre una estampita que luego se quema», el aspirante a mafioso tiene que pasarse de una mano a la otra la estampita hasta que cese el fuego y decir el juramento: «mis carnes merecerán ser quemadas como esta estampita si no mantengo mi palabra de honor» (Re, 2016, p. 33). Es decir, el mundo mafioso tiene reglas que el mafioso debe cumplir y si no las cumple él debe morir (*loc. cit.*). Asimismo, no todo hombre puede ser parte de la mafia, alguna conducta poco ejemplar o el hecho de tener algún pariente dentro de la justicia son impedimentos para formar parte de la mafia (Re, 2016, p. 33).

En «La familia» se alude a que este término viene de *cosca* y es utilizada para designar a un grupo de criminales que tienen un vínculo o una relación de afinidad, la cual no solo se basa en lo parental (Re, 2016, p. 34). Una familia es una organización criminal jerarquizada, la cual forma parte de un esquema piramidal mayor, en donde jefe es el *capo dei capi*; a continuación se presenta una imagen para visualizar cada una de las jerarquías del mundo de la mafia.



Imagen tomada de Re (2016, p. 34)

No obstante, la estructura de la mafia se sustenta también de otras formas; en este sentido, Pietro Grasso, un exfiscal de la Antimafia del 2005 hasta el 2012, informa que la mafia siciliana también incentivaba la delincuencia común para que los delitos de la mafia pasaran desapercibidos (Re, 2016, p. 35).

En el capítulo «La zona gris», este acápite alude al segmento de la sociedad que no forma parte de la mafia ni de la delincuencia común; son las personas que, a pesar de estar excluidas, reciben beneficios de la Cosa Nostra (ibídem). Esa interrelación entre la mafia y la ciudadanía, muchas veces, es beneficiosa para ambos: los ciudadanos (abogados, médicos, políticos, etc.) interceden por los mafiosos en asuntos del gobierno (ibídem, pp. 35-36). Con

esto se genera que la mafia tenga más poder al poseer más personas que apoyen las acciones de la mafia (ibídem, p. 36).

En «La mafia no es ficción» se destaca el imaginario colectivo proporcionado por las películas norteamericanas, se alude al gesto vinculado al beso de un mafioso: «besar la mano de otro mafioso implica respeto y subordinación, un beso en la mejilla indica una relación entre pares, un beso en la boca es símbolo de muerte, quien lo recibe está condenado a morir» (Re, 2016, p. 36). Así también, el mafioso representado en películas ha sido construido para magnificar sus hazañas, cuando en realidad estas no son objeto de admiración (ibídem).

Para terminar este apartado, la investigación de Re (2016) es fundamental para esta tesis debido a la información historiográfica proporcionada en su libro, la cual no solo se basa en la descripción de sucesos, sino también en la identificación de la cultura mafiosa siciliana y la de sus características.

3.2. Estudios sobre Martin Scorsese y la mafia en sus películas

3.2.1. *Martin Scorsese as an Auteur: from Goodfellas (1990) to The Irishman (2019), de Vičević (2020)*

El objetivo principal de la investigación de Vičević es realizar una descripción de la perspectiva de madurez de Martin Scorsese respecto del género cinematográfico de la mafia; para esto, analiza su última película sobre este género, *The Irishman* (2019) y *Goodfellas* (1990). El análisis se sustenta en la «teoría del autor» —esta se analiza a profundidad—, la cual se engloba dentro de la teoría del cine. A través del análisis se desprenden una serie de características propias del cine de Scorsese; entre ellas se destaca, partes de su vida (sus antecedentes biográficos), su amor por el cine, sus ideales en sus películas, etc. En sus conclusiones, Vičević sustenta que *The Irishman* (2019) es una película que presenta una visión

más madura y completa —esto en comparación con *Goodfellas* (1990)— de Scorsese sobre la mafia.

Vičević inicia su texto con la presentación de los orígenes de la «teoría del autor», esta se cimenta en la corriente cinematográfica de la Nueva Ola Francesa —la *Nouvelle Vague*— en 1940, la cual, debido a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, presentó cambios e innovaciones y también apoyo, ya que muchas personas se refugiaban en esta forma de arte (Vičević, 2020, p. 6). Además, se destaca la creación de la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 en donde críticos y teóricos del cine francés, tales como André Bazin, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut iniciaron sus carreras y mantuvieron sus ideales vanguardistas para el cine de esa época e incluso para el cine actual (Vičević, 2020, pp. 6-7). Respecto a la idea de la teoría del autor, esta se basa en que el director cinematográfico mantenga una esencia en cada una de sus películas, así como lo hicieran los novelistas o los pintores; en ese sentido, Sarris (1962) propone características para reconocer a un autor: este debe tener una competencia básica (debe conocer su campo de trabajo), debe tener un estilo reconocible y personal (características comunes en sus películas), debe hacer que sus películas interioricen su visión personal, su personalidad; entre los autores que se resaltan están Howard Hawks, Orson Welles, Charles Chaplin, Henry Ford, Roberto Rossellini y Alfred Hitchcock (Vičević, 2020, pp. 7-9).

Scorsese es un autor cinematográfico, por el propio ejercicio de su labor: ha realizado películas de distintos géneros, donde resaltan las películas sobre la mafia, por más de 50 años; se destacan las películas mafiosas porque tiene ascendencia italoamericana (Vičević, 2020, pp. 11-13). Otra razón fundamental para ser reconocido como autor es su estilo reconocido: utiliza como lugar para sus películas a la ciudad de Nueva York (lugar donde nació), la presencia, en sus películas, de personajes masculinos con problemas morales, emocionales y de violencia;

también la característica de las técnicas de los fotogramas congelados, los planos largos de seguimientos, las voces en *off*, los montajes y las escenas violentas (Vičević, 2020, pp. 13-15).

Las características presentadas anteriormente se condensan en la película *The Irishman* (2019), en la cual, según la autora, se presenta una perspectiva de madurez de Scorsese (Vičević, 2020, p. 17). Con esto, se realiza una comparación, la cual tiene como primer punto la representación del estilo de vida de los mafiosos en cada película (*Goodfellas* y *The Irishman*), en la primera de estas, se tiene a Henry como un informante de la policía (un final «alentador») y en la segunda se presenta un final más «desalentador», en este se visualiza a Sheeran, en silla de ruedas, viejo y débil como nunca (ibidem, p. 18). Otro aspecto por considerar es cómo cada protagonista ingresa a la mafia, Henry siempre quiso estar en ese mundo y Sheeran ingresa casi por accidente; el uso de la violencia y las muertes ya no está tan presente en *The Irishman*, puesto que no es el tema principal (Vičević, 2020, p. 21).

En conclusión, la investigación de Vičević (2020) es fundamental para esta tesis porque presenta y resalta las características propias del cine de Scorsese, las cuales se basan en las propuestas de teóricos del cine, por lo que Scorsese es un autor que mantiene su esencia en cada una de sus películas; asimismo, se destaca que la visión de Scorsese ha madurado cinematográficamente, ya que en su última representación de la mafia se presentan temas subyacentes a este mundo criminal, tales como la soledad y el final de todo.

3.2.2. «Crimen e historia en Estados Unidos: Scorsese y el registro del mundo criminal norteamericano», de Pinto y Bobadilla (2019)

El texto de Pinto y Bobadilla (2019) es una contextualización sobre cómo cambia y evoluciona la historia de la mafia italoamericana a través de la perspectiva y por las vivencias representadas en las películas de Martin Scorsese. Para esto, las autoras tienen como data a las

películas: *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), y *Gangs of New York* (2002).

Se inicia con una descripción de Nueva York del siglo XIX, una ciudad con reiteradas guerras por territorios (para tener poder) entre grupos inmigrantes —sobre todo italianos de los «pueblos pobres de Sicilia»—, estos grupos ya empezaban a formar a los primeros grupos mafiosos. Ya en los años 70 hay mayor vandalismo: «Nueva York pasa de ser la ciudad que nunca duerme a ser la ciudad del miedo» (Pinto y Bobadilla, 2019). Scorsese nace en medio de esta caótica ciudad y el factor de su contexto y de sus vivencias (de las cuales se desprenden varios temas de su cine) son fundamentales para sus cintas cinematográficas. Las autoras destacan tres ideas sustanciales.

Primero, «LA FUERZA DEL CONTEXTO», que se sustenta en la curiosidad de Scorsese por conocer más sobre su ciudad natal; desde sus orígenes en *Gangs of New York* (2002), donde la guerra entre pandillas, la venganza y la traición son los temas principales; Nueva York es una ciudad en división, donde existe odio —sustentado en el vacío emocional, la falta de empatía— al bando contrario. También se reflexiona sobre *Goodfellas* (1990), donde ser parte de la mafia —para dejar de ser un «don nadie»— es una justificación para ejercer la violencia: es lo que les da el prestigio y el respeto que creen haber ganado; sin embargo, cuando salen del mundo mafioso, se topan con la realidad y descubren que están indefensos y que no pueden «enfrentarse al mundo».

Segundo, las «VISIONES DEL AYER» abordada en *Mean Streets* (1973), donde vemos los días de Charlie y de cómo se fue cimentando la mafia italiana luego de la Primera Guerra Mundial; en esta película, Scorsese plasma todas las vivencias de su niñez y su juventud, con violencia, venganza (que se mantienen) y la redención, la cual «se paga en la calle».

Tercero, «TRAVIS SE VA AL CASINO», donde se resalta la soledad urbana y la desilusión, lo que se representa en *Taxi Driver* (1976); en esta película, Nueva York es una ciudad plagada de nuevas formas de mafia: las drogas, la prostitución, etc. También en este grupo, se cuenta con *Casino* (1995), donde se «muestra la doble moral, la ambición y el camino de la destrucción»; en esta película, Scorsese representa que en la mafia existen una violencia ilícita y pecados recurrentes: se demuestra que en la mafia hay dinero fácil y una vida desenfrenada; pero también se puede caer en «la adicción, la traición, la venganza y la muerte».

3.2.3. Los criminales y Martin Scorsese: análisis de la filmografía de género criminal del director, de Rodríguez (2015)

En la tesis de Rodríguez (2015) se estudia la relación entre Martin Scorsese y las películas del género criminal para determinar una caracterización, a nivel de estilos y temas, de las películas del género mafioso de Scorsese. La muestra que se utiliza son las siguientes películas: *Malas Calles* (1973), *Uno de los Nuestros* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002) e *Infiltrados* (2006). En cuanto al análisis, este se divide en los siguientes apartados: «Estructura Narrativa, Personajes, Estética y Sonido».

En este sentido, Rodríguez (2015) presenta conceptos fundamentales sobre el cine, uno de estos es «el género criminal» y para esto inicia con una cita de Jameson (1994), quien relaciona al género cinematográfico —en la que se categorizan películas— con un grupo étnico —donde se agrupan a personas—; así, este concepto posee una parte visual (la película en sí) y otra conceptual (el contenido de la película). Por otro lado, Altman (2000) complejiza el concepto de género cinematográfico y ofrece cuatro definiciones: (1) «como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria», (2) como «un entramado formal sobre el que se construyen las películas», (3) «como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores»

y (4) «como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público». Asimismo, Rodríguez (2015) considera que las películas del género criminal pueden tener elementos de otros géneros cinematográficos, como el cómico, político, etc. y delimita los siguientes tres subgéneros de corte criminal: las que se centran en el criminal o el *gánster*, las que se centran en los policías (las policíacas) y las que se centran en los detectives privados («cine negro o *film noir*»). La tesis de Rodríguez (2015) se centra en el primer subgénero y presenta una breve línea argumental general: la biografía del gánster, «los inicios», el ascenso en la organización mafiosa y la caída del mafioso. Luego, Rodríguez (2015) presenta una serie de títulos de películas para contextualizar el desarrollo del género criminal, así se tiene a *Historia de un crimen*, de Ferdinand Zecca (1901), *Los mosqueteros de Pig Alley*, Griffith (1912), *La ley del Hampa*, de Von Sternberg (1927), *El enemigo público*, de Wellman (1931), *Scarface, el terror del Hampa*, de Hawks (1932), *Los violentos años veinte*, de Walsh (1939), *La Jungla de Asfalto*, de Huston (1950), *El Padrino*, de Ford Coppola (1972), *Erase una vez en América*, de Sergio Leone (1984), *Los intocables*, de Brian de Palma (1987).

Teniendo en cuenta lo anterior, Rodríguez (2015) anota que Scorsese redefinió el género criminal: presentó al mafioso en su vida cotidiana, con necesidades, sus lujos y como parte de una familia. A partir de esto, Rodríguez (2015) apunta curiosidades sobre las películas del género mafioso de Scorsese, del cómo sus vivencias y su sociedad fueron importantes para generar un estilema fílmico determinado. A continuación se tiene en cuenta el análisis de Rodríguez (2015) sobre las películas del género criminal de Scorsese.

Mallas calles tiene una estructura lineal y presenta a tres personajes principales: Charlie, Jhonny Boy y Michael (ver sus características en el resumen presente en el ANEXO 4). En esta película, Scorsese busca presentar la cotidianidad de los mafiosos neoyorkinos, lo que es evidente al iniciar la cinta: presenta las grabaciones del detrás de cámara de sus actores, que

se relacionan a su influencia del Neorrealismo Italiano. Asimismo, Scorsese nos hace partícipes de la violencia en su cine al utilizar la cámara en mano en la escena de la pelea en el bar. Además, el sonido es fundamental, Scorsese coloca una banda sonora de corte crítica, donde resaltan las canciones de Rock.

Por otro lado, en *Uno de los nuestros*, la película inicia con el evento que origina el desenlace de los protagonistas (no sigue una estructura lineal); así también, al final nos enteramos de que Henry está contando su historia en la mafia a un detective. Nuevamente, hay tres personajes principales: Henry, Jimmy y Tommy. También, a nivel estético, resaltan las escenas de violencias son casi inesperadas y naturales. Hay una serie de escenas cómicas y una maestría de construcción de escenarios, de montaje (con la congelación de escenas), etc.

Por otra parte, *Casino* (1995) es similar estructuralmente a la película anterior y los protagonistas también son tres: Ace, Nicky y Ginger. A nivel estético, hay un mayor dominio de las escenas, se representa cómo suceden las estafas en los bancos, la violencia, el sistema del casino, lo pequeño que puede ser Las Vegas, etc. *La voz en off* es una marca característica del cine de Scorsese: nos cuenta una historia desde la perspectiva de uno de los protagonistas. La música también es fundamental en esta película, se citan canciones de los Rolling Stones.

Para finalizar, en *Infiltrados* se presenta la estructura clásica de los tres actos, donde el espectador conoce la perspectiva de cada uno de los protagonistas. Son tres protagonistas: Billy Costigan, Collin Sullivan y Frank Costello. A nivel estético, Scorsese imita lo que realizó en sus anteriores películas; por ejemplo, al inicio de *Infiltrados* esta vez se presentan cintas reales (como en *Malas Calles*) a modo de contextualización. Otro aspecto importante son los *travelling* en paralelo, que se utilizan para cimentar la importancia de la evolución y de los diálogos de los personajes. Asimismo, sobre el sonido se enfatiza muchas veces la exageración del volumen y, por otro lado, en la música se mantiene el género del Rock.

CAPÍTULO IV

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

El marco teórico «es el producto de la revisión documental-bibliográfica, y consiste en una recopilación de ideas, posturas de autores, conceptos y definiciones, que sirven de base a la investigación por realizar» (Arias, 2012, p. 106). Asimismo, se hace una distinción entre las bases teóricas, entendidas como los enfoques teóricos en los que se basa un estudio, y la «definición de términos básicos», que es el propio marco conceptual (ibídem, 2012, pp. 107-108).

En esta investigación se desarrollan los conceptos de dos enfoques teóricos: la Lingüística Cognitiva, así como la Lexicología y Lexicografía.

4.1. Lingüística Cognitiva

La Lingüística Cognitiva (LC) es «una estrategia de estudio del lenguaje que comenzó a cristalizar en los años 70 y que ha experimentado un auge mayor desde los años 80» (Croft y Cruse, 2008, p. 17). Asimismo, Ibarretxe y Valenzuela (2012, p. 13) anotan que la LC «es un movimiento lingüístico que concibe el lenguaje como un fenómeno integrado dentro de las capacidades cognitivas humanas».

4.1.1. Postulados y tópicos principales de la lingüística cognitiva

Los postulados principales de la LC se contraponen a los principios teóricos del generativismo: a) el modularismo, b) la relevancia del componente sintáctico y b) el innatismo de la facultad del lenguaje (Ibarretxe y Valenzuela, 2012, pp. 14-15). A continuación los principios básicos de la LC:

a) Se enmarca al lenguaje como una facultad cognitiva en busca de interconexión (ibídem, pp. 15-18). Asimismo, b) el componente semántico del lenguaje se convierte en la base de las demás estructuras lingüísticas (ibídem, pp. 19-20). También, c) la facultad del lenguaje es de carácter comunicativo y cognitivo (ibídem, p. 22).

Los tópicos principales de esta corriente lingüística son la categorización lingüística, la cual engloba a los prototipos, la polisemia sistemática, los modelos cognitivos, las imágenes mentales y las metáforas; la organización lingüística y sus principios funcionales como la iconicidad y la naturalidad; la relación entre la sintaxis y la semántica; el lenguaje en uso que se basa en un trasfondo experiencial y pragmático; y el vínculo entre el lenguaje y el pensamiento, así como aspectos sobre el relativismo y los universales conceptuales (Geeraerts y Cuyckens, 2007, p. 4). También en la LC se presenta las siguientes teorías: la Teoría de la Metáfora y la Metonimia Conceptual, la Gramática de Construcciones, la Gramática Cognitiva, la Teoría de los Espacios Mentales y la Integración Conceptual, y la Semántica de Marcos (Ibarretxe y Valenzuela, 2012, pp. 23-34).

4.1.2. Semántica cognitiva

Valenzuela *et al.* (2012, p. 41) anotan que la «Semántica Cognitiva» (SC) surge «a mediados de la década de los ochenta, como reacción al modelo semántico alternativo existente hasta la fecha, de corte marcadamente formalista». Este nuevo enfoque del significado propone que los conceptos son creados por el conceptualizador, por lo que la significación es un fenómeno mental, que depende de las representaciones conceptuales de cada hablante; a partir de esto, el estudio del significado abarca más que lo meramente lingüístico para generar su interrelación con otras disciplinas (ibídem, pp. 41-43).

La SC caracteriza al significado de la siguiente manera: El significado como conceptualización porque esta significación se construye a nivel conceptual mediante un proceso dinámico, puesto que los términos lingüísticos funcionan de indicadores para una serie de operaciones conceptuales y para la consideración de conocimientos previos (Evans y Green, 2006, p. 162). Asimismo, se introduce el concepto de motivación que rige en las estructuras conceptuales, por esto el lenguaje no es del todo predecible o arbitrario (Lakoff, 1987, pp. 107-113, 148). También el concepto de la corporeización del significado refiere a la creación de

conceptos cimentado en la experiencia humana, que se relaciona a las normas culturales y sociales del hablante (Valenzuela *et al.*, 2012, pp. 44-48). Del mismo modo, la categorización cognitiva es fundamental para organizar los conceptos, esta se basa en relaciones prototípicas y de semejanza de familia (Fajardo, 2007, p. 74). Según Rosch (1978, pp. 27-28), esta organización no debe considerarse el producto arbitrario de un accidente histórico o de un capricho, sino como el resultado de principios psicológicos de categorización que están sujetos a investigación. Cuando se habla de formación de categorías se refiere a su formación en la cultura (*loc. cit.*).

4.1.3. Mecanismos cognitivos

Lakoff y Johnson (1986, pp. 39-40) anotan que los mecanismos cognitivos funcionan para estructurar lo que «percibimos, pensamos y actuamos». Ante esto, Cuenca y Hilferty (1999, p. 179) arguyen que el lenguaje, desde la perspectiva de la SC, es un instrumento generador de significados, donde viene a resaltar los mecanismos cognitivos. Ibarretxe y Valenzuela (2012, p. 67) concuerdan con la idea de los autores anteriores y arguyen que los mecanismos cognitivos son herramientas de la LC.

4.1.3.1. Teoría de la metáfora conceptual

Soriano (2012, p. 97) define a la metáfora conceptual como «un fenómeno de cognición en el que un área semántica o dominio se representa conceptualmente en términos de otro. Esto quiere decir que utilizamos nuestro conocimiento de un campo conceptual, por lo general concreto o cercano a la experiencia física, para estructurar otro campo que suele ser más abstracto»; Lakoff y Johnson (1986, pp. 155-156) sustentan esta idea al anotar que las metáforas se basan en correlaciones dentro de nuestra experiencia. Ante esto, se tiene en cuenta al dominio cognitivo como las «representaciones mentales de cómo se organiza el mundo y pueden incluir un amplio abanico de informaciones, desde los hechos más indiscutibles y comprobados empíricamente hasta los errores más flagrantes, las imaginaciones más

peregrinas o las supersticiones» (Cuenca y Hilferty, 1999, p. 70). En la metáfora conceptual se presenta un vínculo «entre un dominio fuente, de donde procede el significado literal de la expresión metafórica, y un dominio diana, que constituye el dominio de la experiencia descrita en realidad mediante la metáfora» (Croft y Cruse, 2008, p. 83). Además, Cuenca y Hilferty (1999, p. 100) añaden la diferenciación entre una metáfora conceptual y las expresiones metafóricas; se entiende a la metáfora conceptual como «esquemas abstractos» que agrupan a las expresiones metafóricas, por otro lado, las expresiones metafóricas son los casos particulares «de una metáfora conceptual».

4.1.3.1.1. Características de la metáfora conceptual

Soriano (2012, pp. 102-108) anota las siguientes características de la metáfora conceptual:

- a) «Lo abstracto en términos de lo concreto y corporeización (*embodiment*)»
- b) «Estructura jerárquica y herencia»
- c) «Proyecciones parciales, invariabilidad y multiplicidad»
- d) «Unidireccionalidad»
- e) «Inconscientes y automáticas»

4.2.3.1.2. Las metáforas de la vida cotidiana

Lakoff y Johnson (1986, p. 42) afirman «que el sistema conceptual humano está estructurado y se define de una manera metafórica». Por «su alto grado de convencionalidad», las personas muchas veces no notamos a la metáfora «en nuestro propio discurso» (Cuenca y Hilferty, 1999, pp. 98-99). Es a través de «la teoría de la metáfora» que se le otorga a la metáfora la «función cognitiva mediante la cual se llevan a cabo procesos mentales de procesamiento de información abstracta a partir de conceptos concretos» (Moreno Mojica, 2016, p. 47).

4.1.3.1.2.1. La metáfora estructural

A grandes rasgos, Lakoff y Johnson (1986, p. 50) definen a la metáfora estructural como el proceso mediante el cual «un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro». Es la metáfora más básica, que se cimenta en procesos inferenciales; esto es, se logra relacionar a los dominios sensoriales-motores (un objeto tangible) con los otros dominios (una emoción, por ejemplo) (Lakoff y Johnson, 1986, p. 244). Tal es el caso de la siguiente metáfora: el AMOR ES UN VIAJE (ibídem, p. 83)

4.1.3.1.2.2. La metáfora orientacional

Las metáforas orientacionales son aquellas que se relacionan «con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico»; el sentido de espacialidad se relaciona al hecho de que tenemos cuerpos de un tipo determinado y que encuentran su función en nuestro medio físico (Lakoff y Johnson, 1986, p. 50). En otros términos, estas metáforas «dan a un concepto una orientación espacial» basada «en nuestra experiencia física y cultural»; tal es el ejemplo de FELIZ ES ARRIBA (ibídem).

4.1.3.1.2.3. La metáfora ontológica

La metáfora ontológica se relaciona a las experiencias con los objetos físicos, sobre todo los que tienen que ver con nuestra corporalidad, o sea, «formas de considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias» (Lakoff y Johnson, 1986, p. 63). Cuando se presenta una metáfora ontológica, generalmente, se personifica un objeto o una sustancia; por ejemplo, en la INFLACIÓN ES EL ADVERSARIO (ibídem, p. 71).

4.1.3.2. La metonimia conceptual

La metonimia desde el marco cognitivo se define «como un tipo de referencia indirecta por la que aludimos a una entidad implícita a través de otra explícita» (Cuenca y Hilferty, 1999, pp. 110-111). En palabras de Barcelona (2012, p. 126), «la metonimia es la proyección

asimétrica de un dominio conceptual, llamado «fuente», sobre otro dominio conceptual, llamado «meta», situados ambos dentro del mismo dominio conceptual funcional y conectados por una función pragmática», donde «el resultado de la proyección es la activación mental de la meta». Asimismo, se anota que, desde la LC, la metonimia es «un mecanismo *conceptual*»; o sea, la metonimia ya no solo es «una figura del discurso», sino más bien es «una operación o mecanismo mental, conceptual, con manifestaciones en diversos modos expresivos, que incluyen principalmente el lenguaje humano» (ibídem, p. 124). En este sentido, Lakoff y Johnson (1986, p. 74) destacan la «función referencial» («utilizar una entidad por otra») y la de comprensión.

4.1.3.2.1. Características de la metonimia conceptual

En la definición de la metonimia conceptual se presentan algunas de sus características; a estas se añade lo sintetizado por Barcelona (2000, pp. 14-15):

- a) Las metonimias deben estar acorde a un «*patrón general*».
- b) Por lo que deben estar «*institucionalizadas*» de manera social.
- c) «Carácter referencial»
- d) «Experiencial»
- e) «Generalización o ubicuidad»

Estas características se vinculan a los tipos de metonimias que existen.

4.1.3.2.2. Clases de metonimia

Se presenta la siguiente clasificación, siguiendo la propuesta de Cuenca y Hilferty (1999, p. 112) titulada TABLA 2. Principales metonimias.

a) LA PARTE POR EL TODO	Ejemplo: Hay una cara nueva en la clase.	
	Punto de referencia: una cara nueva	Zona activa: un alumno nuevo
b) EL TODO POR LA PARTE	Ejemplo: Vamos a pintar la casa.	

	Punto de referencia: la casa	Zona activa: paredes de la casa
c) EL CONTENIDO POR EL CONTINENTE	Ejemplo: Se comió dos platos de comida.	
	Punto de referencia: el plato	Zona activa: la comida
d) LA PERSONA POR SU NOMBRE	Ejemplo: Estás en mi cuaderno.	
	Punto de referencia: tú	Zona activa: tu nombre
e) EL LUGAR FÍSICO POR LA INSTITUCIÓN SITUADA EN ESE LUGAR	Ejemplo: Puente Piedra no ha mostrado una posición al respecto.	
	Punto de referencia: Puente Piedra (distrito limeño)	Zona activa: La municipalidad de Puente Piedra
f) EL LUGAR POR EL ACONTECIMIENTO	Ejemplo: Perú se volverá Venezuela.	
	Punto de referencia: Venezuela	Zona activa: la crisis venezolana
g) LA INSTITUCIÓN POR LAS PERSONAS RESPONSABLES	Ejemplo: El Congreso corrupto peruano.	
	Punto de referencia: El Congreso	Zona activa: los congresistas peruanos
h) EL PRODUCTOR POR EL PRODUCTO	Ejemplo: Compra un Ace en la tienda.	
	Punto de referencia: marca Ace	Zona activa: detergente

i) EL CONTROLADOR POR LOS SUBORDINADOS	Ejemplo: Este nuevo alcalde sacó a todos los vendedores ambulantes.	
	Punto de referencia: el alcalde	Zona activa: las personas que trabajan para el alcalde

4.1.3.3. El símil

Según el DLE (2014), se establece que el símil se relaciona con la «comparación, semejanza entre dos cosas». Esta definición hace que se relacione con el concepto de la metáfora (*loc. cit.*). De esta manera, Penas (2009, pp. 30-31), sobre la metáfora y el símil, los diferencia siguiendo las estructuras semántico-sintáctico, que se vincula a que no necesariamente un enunciado comparativo se entrelazará con el conector *como*; y pragmático: «un símil enuncia una verdad, mientras que una metáfora suele ser literalmente falsa».

Penas (2009, p. 31) coloca el siguiente ejemplo:

«*Ricardo es un león*, o *Ricardo es como un león* son las dos expresiones metafóricas, frente a *Ricardo es valiente como un león*, que es una comparación; las dos primeras establecen una relación entre *Ricardo* y *león* no limitada textualmente porque no hay intención, ni posibilidad objetiva, de limitarla, mientras que la tercera expresión deja claro en el texto que la relación se refiere sólo al sema común *valiente*».

4.1.3.4. La antonomasia

Según Lamarti (2013, p. 292), la antonomasia es el proceso mediante el cual un nombre apelativo sufre al propio o viceversa; se sigue el ejemplo de *Don Juan*, quien por antonomasia es caracterizado por un seductor y de la misma manera, un *seductor* es considerado como Don Juan, el personaje creador por José Zorrilla. En ese sentido, la antonomasia mantiene

correlación con la metáfora, por la interrelación entre dominios cognitivos y la inferencia que se desprende de esta, y la metonimia, que «refiere una entidad X implícita a través de otra entidad Y explícita» (ibídem, p. 293).

4.2. Lexicología y Lexicografía

Estas dos ramas de la lingüística estudian «el origen, la forma y el significado de las palabras» (Casares, 1992, p. 11). La diferenciación de estas disciplinas radica en sus correspondientes perspectivas de estudio, por un lado, la Lexicología —que se relaciona a la «ciencia de la gramática»— se caracteriza por su «punto de vista general y científico» sobre el léxico y, por otro lado, la Lexicografía —que se vincula al «arte de la gramática»— se define por su utilidad, la cual es elaborar diccionarios (ibídem, pp. 10-11). Asimismo, como anota Werner, ambas disciplinas mantienen un nexo: la lexicología necesita de las entradas léxicas del diccionario y estos «datos lexicográficos» son descritos y estructurados con mayor facilidad al tener en cuenta el enfoque lexicológico (Haensch *et al.*, 1982, p. 93). Al complementarse, se concibe a la lexicografía como «una técnica científica» que estudia «los principios que deben seguirse en la preparación de repertorios léxicos de todo tipo, no sólo diccionarios sino también vocabularios, inventarios, etc.» (Fernández-Sevilla, 1974, p. 15).

Asimismo, Martínez de Sousa (2009, p. 243) concluye que la Lexicografía es una «técnica científica» y que la metodología aplicada en los estudios lexicográficos también lo es necesariamente. A esto se añade lo propuesto por Porto Dapena (2002, pp. 23-24), quien anota que la «lexicografía es la disciplina que se ocupa de todo lo concerniente a los diccionarios, tanto en lo que se refiere a su contenido científico (estudio del léxico) como a su elaboración material y a las técnicas adoptadas en su realización».

4.2.1. La labor lexicográfica

La actividad de un lexicógrafo se caracteriza por el oficio y por la «intuición, sensibilidad y pasión» (Seco, 1980, p. 14). En esta misma línea, Martínez de Sousa (2009, p.

25) anota que la labor del lexicógrafo, además de «hermosa y apasionante, es sumamente comprometida». Esto en vista de que no solo se trata de creación, sino también de ofrecer datos «no semánticos», tales como las «posibles formas fónicas y gráficas, la etimología, categorización gramatical, contextos o situaciones en que se emplea la palabra», su proceso en el tiempo, etc. (Porto Dapena, 2004, pp. 28-29). Entonces, la labor lexicográfica es una profesión en la cual «se consagran hombres de ciencia de modo preferente o exclusivo», quienes pueden trabajar de manera individual y grupal (Seco, 1980, p. 14).

4.2.2. Léxico

El léxico es uno de los componentes más reconocibles de la lengua debido a la «distintividad sonora de la palabra», la cual se refuerza por la escritura, y por ser la estructura que sirve para concretar «las relaciones de la lengua con el mundo, con la realidad, con el sentido, que es al fin y al cabo lo que interesa al ser humano común cuando piensa en la lengua» (Lara, 1990, p. 136).

4.2.3. Diccionario

El diccionario de una comunidad posee un carácter social, que se basa «en la existencia de una memoria colectiva de la lengua» (Lara, 1990, p. 36). En este sentido, Martínez de Sousa (2009, p. 17) añade que los diccionarios contienen una «recopilación de palabras, locuciones, giros y sintagmas» —que se encuentran en «orden alfabético»— propia «de una ciencia, técnica, arte, especialidad», etc. Entonces, el diccionario —el material en que se «materializa el léxico» de una lengua— es el producto de la labor lexicográfica y, además, el instrumento «de la reflexión y de la interpretación» sobre cómo la lengua se relaciona «con la sociedad, con su historia y con su tradición» (Lara, 1990, pp. 136-137).

4.2.3.1. Macroestructura

Porto Dapena (2002, p. 135) afirma que la macroestructura construye y organiza el contenido de los diccionarios, por lo que es uno de los componentes fundamentales de estos.

El concepto de macroestructura alude al «conjunto de las entradas o lemas seleccionados para formar un diccionario» (Martínez de Sousa, 2009, p. 101). Es decir, es «la totalidad de las entradas de un diccionario», la cual se lee de manera «vertical y no es informativa» (ibídem, 2003, p. 10). A esto, Haensch *et al.* (1982, p. 452) añaden que la macroestructura abarca más aspectos del diccionario: el orden de los materiales léxicos, la introducción y los anexos.

4.2.3.2. Microestructura

Este componente «refiere a la estructura del artículo lexicográfico», (Martínez de Sousa, 2003, p. 17). Porto Dapena (2002, p. 182) añade que la microestructura está constituida por la estructuración y el contenido «de un artículo lexicográfico». En otras palabras, en la microestructura se encuentra «al conjunto de informaciones» del artículo lexicográfico que se presenta «de forma ordenada y preestablecida» (Martínez de Sousa, 2003, p. 17). Este «conjunto de informaciones ordenadas» se coloca a la derecha posterior de la entrada léxica (ibídem, 2009, p. 123).

4.2.3.2.1. Artículo lexicográfico

Forma «parte de un diccionario, glosario o vocabulario encabezada por una unidad léxica (el lema o entrada)» (Martínez de Sousa, 2009, p. 123). En este sentido, Porto Dapena (2002, p. 182) afirma que el *artículo lexicográfico* es «la base y fundamento del diccionario», esto es, la construcción propuesta por el lexicógrafo —que también se rige por el tipo de diccionario que se elabora—, cimentada en la unidad léxica, que no solo es definida, sino también organizada lexicográficamente; por esto, la función principal de toda esta estructura es brindar la mayor información posible de la entrada léxica, ya sea lingüística o enciclopédica. También Martínez de Sousa (2009, p. 123) plantea que se debe tener en cuenta a la entrada léxica para determinar si el artículo lexicográfico es un artículo léxico, constituida con «una palabra léxica (sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios)», o un artículo gramatical,

compuesta de «una palabra gramatical (artículos, pronombres, conjunciones, preposiciones y algunos adverbios)».

4.2.3.2.1.1. Entrada léxica

En cuanto a los componentes, Porto Dapena (2002, p. 136) define a *entrada* de la siguiente manera: «a) en un sentido estricto, y entonces se toma como ‘unidad que es objeto de artículo lexicográfico independiente en el diccionario’, y b) en sentido lato, como ‘cualquier unidad léxica sobre la que el diccionario, sea en su macroestructura o microestructura, ofrece información’». Según lo anterior, el concepto descrito refiere a cada unidad lingüística (las que presentan una determinada categoría gramatical) que posee una o más definiciones (*loc. cit.*). En otras palabras, la entrada léxica es la unidad definida en el «diccionario, glosario, vocabulario, etc.» (Martínez de Sousa, 2009, p. 148). La entrada léxica puede ser «un signo (una letra, por ejemplo), un grupo de signos que no forman palabra (-grafía, mn-, ps-, mmm, psico-, etcétera), una palabra léxica (amar, ciudad), una palabra gramatical (el, un, su), una locución (ahí me las den todas)» (ibídem).

4.2.3.2.1.1.1. Formas simples y formas complejas

Las formas simples y complejas son los tipos de entradas léxicas que aparecen en los artículos lexicográficos; Porto Dapena (2002) las denomina *lexías* y las clasifica en *lexía simple*, que se forma a partir de una palabra simple, y la *lexía compleja*, «que es una construcción fija lexicalizada, esto es, lo que aquí llamamos locución» (p. 151).

4.2.3.3. Tipos de definición

A continuación se presentan los tipos de definiciones.

4.2.4.3.1. Definición sinonímica

Esta definición está constituida en el primer caso por un sinónimo del definido (Porto Dapena, 2002, p. 285). Se añade que este tipo de definición no cumple con el principio de análisis (ibídem).

4.2.4.3.2. Definición enciclopédica

Este tipo de definición es también denominada descriptiva o extensa y a través de esta se «informa acerca de cosas, describe procesos, explica ideas o conceptos, aclara situaciones, enumera partes, tamaños, formas», esto en una «cantidad necesaria para distinguir lo definido de cualquier otro término que se le pueda parecer» (Martínez de Sousa, 2009, p. 167). En este sentido, Porto Dapena (2002, p. 280) afirma que la definición enciclopédica explica «las propiedades o características» de la entrada léxica.

4.2.4.3.3. Definición lexicográfica

Esta definición está compuesta por dos estructuras: «el enunciado parafrástico» y «el contorno definicional» (Porto Dapena, 1997, p. 213). En el primer componente se tiene a «los rasgos semánticos intrínsecos del definido, es decir, los que lo caracterizan como miembro de un paradigma léxico-semántico»; es la definición como tal, la cual «puede sustituir al definido [...] en cualquier enunciado» (ibídem, 2011, p. 115). En el segundo componente se encuentran «los rasgos meramente contextuales o de subcategorización, es decir, los encargados de establecer las características combinatorias —el aspecto puramente sintagmático— de ese mismo definido» (ibídem). Estos constituyentes de la definición están relacionados a lo semántico y a lo sintáctico, respectivamente (ibídem, 2012, p. 655). Es pertinente añadir que el contorno de la definición puede no presentarse en algunas definiciones (*loc. cit.*).

4.2.4.3.3.1. Principios de la definición lexicográfica

Porto Dapena (2002, p. 271) anota los siguientes «seis principios»:

4.2.4.3.3.1.7. «Principio de equivalencia»

Se refiere a que la definición y la entrada léxica deben tener una equivalencia «en extensión como en comprensión» (Porto Dapena, 2002, p. 271). Esto también sugiere que ambas partes pueden conmutar (ibídem, p. 211). En otras palabras, la entrada léxica y la definición deben coincidir y no diferenciarse (*loc. cit.*).

4.2.4.3.3.1.8. «Principio de conmutabilidad o sustitución»

Se refiere a que la definición y la entrada léxica pueden ser «intercambiables en cualquier contexto» y también deben tener una «idéntica categoría gramatical» (ibídem, p. 272).

4.2.4.3.3.1.9. «Principio de identidad categorial o funcional»

Se refiere a que la entrada lexicográfica y su definición deben tener una misma categoría gramatical (ibídem, p. 274).

4.2.4.3.3.1.10. «Principio de análisis»

Se refiere a que una definición «debe representar un auténtico análisis semántico», por lo que esta debe constituirse «por toda una frase o sintagma» (ibídem, p. 275). Esto sugiere que toda entrada léxica es explicada a través de su definición (*loc. cit.*). Además, se añade que las definiciones perifrásticas exigen un mayor análisis que las definiciones sinonímicas (ibídem, p. 290).

4.2.4.3.3.1.11. «Principio de transparencia»

Se refiere a que la definición debe entenderse fácilmente, o sea, la explicación de la entrada léxica debe presentarse a través de una redacción sencilla (ibídem, pp. 276, 277).

4.2.4.3.3.1.12. «Principio de autosuficiencia»

Se refiere a que la definición debe ser autosuficiente, porque cada una de las partes de la definición debe estar explicada en el diccionario (Martínez de Sousa, 2009, p. 245).

4.2.3.4. Definiciones según las categorías gramaticales

4.2.3.4.1. Definición de sustantivos

La definición correcta de un sustantivo debe contener a un sustantivo o a una «construcción sustantivada» (Martínez de Sousa, 2009, p. 153). Asimismo, el género y el número de la acepción deben, por preferencia, concordar con los accidentes gramaticales de la entrada léxica principal (Martínez de Sousa, 2009, p. 154).

4.2.3.4.2. Definición de adjetivos

La definición correcta de un adjetivo contiene, por excelencia, a «otro adjetivo» y puede iniciar con «un participio», «una preposición» o «un pronombre relativo» (Martínez de Sousa, 2009, p. 153). Además, para que se adecue a la prueba de sustituibilidad se tiene que introducir a través de la preposición *de* y la locución adjetiva «relacionado con» (*loc cit.*).

4.2.3.4.3. Definición de verbos

La definición correcta de un verbo debe poseer a otro verbo en modo infinitivo (Martínez de Sousa, 2009, p. 155). Además, los verbos transitivos e intransitivos deben definirse con un par gramaticalmente similar, respectivamente (*ibídem*, pp. 155-156).

4.2.3.4.4. Definición de locuciones

La definición correcta de una locución debe contener «un segmento de frase que en un contexto determinado actúe de sinónimo» (Martínez de Sousa, 2009, p. 156).

4.2.3.4.5. Definición de sintagmas y frases

La definición correcta de un sintagma y una frase debe constituirse por el sustantivo principal de estas entradas léxicas (Martínez de Sousa, 2009, p. 157).

4.2.4.5. Remisión

Según Portilla-Durand (2020, p. 160), hacer una remisión es «valerse de la definición de una palabra para proponer la definición de otra». Así, existen dos tipos de remisiones: la endofórica, en la cual se utiliza la definición de una palabra del mismo léxico tratado («remisión interna»); la exofórica, en donde se vale de la definición de una palabra de un diccionario ajeno o más general («remisión externa») (*ibídem*).

4.2.5. Campos léxicos

Coseriu (1997) propone que el campo léxico es un paradigma léxico que contiene la distribución de un conjunto de palabras relacionadas, las cuales también presentan oposición mediante los rasgos distintivos. El campo léxico se compone de lexemas, un archilexema y los

semas (ibídem). Asimismo, Escandell (2007, p. 99) define al campo léxico como «un conjunto de unidades léxicas relacionadas en virtud de la presencia en todas ellas de ciertas notas de significado común». Los constituyentes de los campos léxicos deben cumplir «los siguientes requisitos»: «ser de la misma categorial gramatical», «abarcar en su conjunto la totalidad del ámbito de significado relevante» y «reflejar contrastes de significado definibles con precisión» (*loc. cit.*).

Con lo anterior en cuenta, se relaciona al campo léxico con la sinonimia porque «las palabras pueden asociarse conceptualmente» (García Jurado, 2003, p. 71). Además, es necesario diferenciar el «campo conceptual» del «campo léxico», esto es, distinguir entre el «dominio extralingüístico» y el «dominio léxico», respectivamente (ibídem).

Por otro lado, los campos léxicos aportan al avance de los estudios lexicográficos (Martínez, 2003, p. 123). En vista de que el aporte de los campos léxicos a un diccionario se hace evidente «al establecer una relación entre los campos léxicos y los conceptos correspondientes», esto se logra mediante la organización de las entradas lexicográficas en campos léxicos (González y Proost, 2015, p. 243).

CAPÍTULO V

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

En el marco metodológico, se describen las características de la investigación, la población y la muestra, que contienen a la unidad de análisis, las técnicas y los instrumentos de recolección de datos y los procedimientos que siguieron durante la investigación. Según Arias (2012, p. 110), este capítulo aborda cómo se lleva a cabo una investigación que busca solucionar el problema de investigación.

5.1. Alcance, enfoque y diseño de la investigación

5.1.1. Alcance de la investigación

Según Behar (2008, p. 17), un estudio con alcance descriptivo sirve para identificar las características de un fenómeno estudiado. Por lo tanto, se responde a las siguientes preguntas: «¿cómo son?, ¿dónde están?, ¿cuántos son?, ¿quiénes son?, etc.» (Carrasco, 2006, pp. 41-42). El presente estudio es de alcance o de nivel descriptivo, porque, de acuerdo con las preguntas de investigación, se identifican, caracterizan y describen el léxico, los mecanismos cognitivos y los campos léxicos en el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese.

5.1.2. Enfoque de la investigación

Según Gallardo (2017, p. 22), en una investigación con el enfoque cualitativo se estudia la manera en que se construye interpretativamente una realidad. Además, los estudios cualitativos evitan «la cuantificación» (*loc. cit.*). Asimismo, Hernández *et al.* (2014, p. 10) afirman que en este tipo de estudio «busca principalmente la “dispersión o expansión” de los datos e información» siguiendo una interpretación del tema estudiado, según las creencias propias del investigador. La presente investigación es de tipo cualitativo, puesto que caracteriza un léxico, se interpretan los mecanismos cognitivos y se determinan los campos léxicos en el léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese.

5.1.3. Diseño de la investigación

Según Behar (2008, p. 19), el diseño no experimental se caracteriza en la no alteración de los datos por parte del investigador, sino que este los observa en su naturaleza «sin intervenir en su desarrollo». Es decir, se observan y se analizan situaciones establecidas, que no fueron originadas por el investigador, este no puede cambiar sus unidades de análisis; dado que «ya sucedieron, al igual que sus efectos» (Hernández *et al.*, 2014, p. 152). También, existe el diseño no experimental de corte transversal, mediante el cual se realizan investigaciones de temas y fenómenos de la realidad en un espacio temporal sincrónico (Carrasco, 2006, p. 72). El diseño de la presente investigación es no experimental, en vista de que las unidades de análisis corresponden a las películas del género mafioso del director Martin Scorsese; es evidente que estos filmes son un producto terminado o estrenado en los cines. Asimismo, este estudio es de corte transversal, porque se ha realizado en un periodo de tiempo determinado.

5.2. Población, muestreo y muestra de la investigación

5.2.1. Población

Según Carrasco (2006, pp. 236-237), la población —o «universo», como anota Arias (2012, p. 110)— corresponde a la totalidad de componentes que comparten características espaciales en la investigación. En esa misma línea, Hernández *et al.* (2014, p. 174) afirman que una población se establece por sus «características de contenido, lugar y tiempo». Por otra parte, Gallardo (2017, p. 64) sostiene que el número de características varía según la población de cada investigación. A partir de esto, esta investigación tiene como población a las películas de Martin Scorsese. Entonces, la característica fundamental de la población de esta investigación es que las películas sean dirigidas por Martin Scorsese. Estas corresponden a un total de 25 largometrajes en las que este autor fue el director cinematográfico. La cantidad anterior se corrobora a partir de la base de datos cinematográfica *Internet Movie Database* (IMDb), en este sitio web se presenta información detallada sobre diversas películas.

5.2.2. Muestreo

El muestreo en una investigación se realiza al seleccionar a un grupo representativo de la población completa, para así observar, analizar y concluir, «con un costo bajo, razonable y con mayor rapidez», el problema de investigación (Baena, 2017, p. 84). Esta investigación se aplica un muestreo «por juicio (intencional u opinático)», en el que «los elementos son escogidos con base en criterios o juicios establecidos por el investigador» (Gallardo, 2017, p. 66); se añade que este tipo de muestreo corresponde a lo que Carrasco (2006, p. 243) denomina muestreo no probabilístico, en el cual «no todos los elementos de la población tienen la probabilidad de ser elegidos para formar parte de la muestra». Con lo anterior en cuenta, en la presente investigación se ha escogido a las siguientes películas de Martin Scorsese que contienen las características de la muestra: *Mean Streets* (1973), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), *The Departed* (2006) y *The Irishman* (2019).

5.2.3. Muestra

Según Hernández *et al.* (2014, p. 175), la muestra es un grupo dentro de la población, que por correspondencia mantiene las características de esta población determinada. Es pertinente anotar que de la población se debe «extraer muestras representativas» (*loc. cit.*). Asimismo, Bernal (2010, p. 161) agrega que la muestra es un sector de la población del cual «se obtiene la información para el desarrollo del estudio», por lo que allí el investigador centra su atención.

5.2.3.1. Características de la muestra en este estudio

- a. Las películas son del género mafioso.
- b. Las películas son del género drama criminal.
- c. Las películas son del género biográfico.
- d. Los sucesos de las películas se ambientan en EE. UU. y sobre todo en New York.

- e. Los acontecimientos de las películas suceden desde finales del 1950 hasta inicios de los 2000.
- f. Las películas tienen una clasificación por edad del tipo «R», esto es para mayores de edad.

5.3. Técnicas e instrumentos de la investigación

5.3.1. Técnicas de investigación

Según Behar (2008, p. 55), las técnicas de investigación son indispensables en un estudio, porque a través de estas se verifica el «problema planteado». Este concepto refiere al «procedimiento o forma particular de obtener datos o información» respecto de un tema de investigación (Arias, 2012, p. 67). Es decir, las técnicas de un estudio son las pautas que guían el quehacer investigativo; para esto, el investigador debe conocer la utilidad y la aplicación de estas (Carrasco, 2006, p. 274). A partir de lo anterior, Behar (2008, p. 55) afirma que el uso de una técnica en específico se determina por el tema de investigación y es fundamental para precisar las herramientas que se van a utilizar.

Las técnicas utilizadas en la presente investigación se explicitan en los siguientes subpuntos:

5.3.1.1. Observación directa

Hernández *et al.* (2014, p. 399) considera que, en un estudio cualitativo, la capacidad de la observación es importante, además, afirma que este concepto es más especializado gradualmente que la visión (la acción del verbo «ver»). La observación es un procedimiento «riguroso que permite conocer, de forma directa, el objeto de estudio», a través de este proceso se describe y analiza una realidad estudiada (Bernal, 2010, p. 257). Por su parte, Arias (2012, p. 69) agrega que la observación debe suceder de manera sistemática y que debe tener como base los objetivos del estudio. Asimismo, se sostiene que el uso de esta técnica es muy extendido, porque al investigador le «permite obtener información directa y confiable» (Bernal,

2010, p. 194). Entonces, la observación directa contiene todas las características señaladas y se añade, según Baena (2017, p. 72), que esta tiene la cualidad de no interferir en sus unidades de análisis.

5.3.1.2. Análisis documental

Peña y Pirela (2007, p. 59) concluyen que el análisis documental (AD) es un proceso creado por el investigador «para organizar y representar el conocimiento registrado en los documentos». Es por el análisis documental que se analiza y se sintetiza la información adecuada y relevante para el estudio, por lo tanto, «su finalidad es facilitar la aproximación cognitiva del sujeto al contenido de las fuentes de información» (*loc. cit.*). Por su parte, Pinto (1989, p. 328) concluye que el AD se constituye «por un conjunto de operaciones» que transforman a toda la información de un estudio en herramientas recuperables para el investigador. Con lo anterior en cuenta, el objeto analizable del AD es el documento que es el «elemento acumulador y difusor de información» (*ibídem*, p. 330). En la presente investigación se utilizan a las películas como unidades de análisis, las cuales, según Arias (2012, p. 277), son «documentos filmicos» que se caracterizan por reproducir la «imagen y el sonido de eventos o situaciones sociales pasadas».

Pinto (1989) afirma que hay dos procesos fundamentales en el AD. En primera instancia, la indización, concepto entendido como la caracterización del contenido de los documentos; es decir, «es la operación central del sistema documental, actuando su producto (índice) de auxiliar en el almacenamiento y recuperación de la información» (*ibídem*, p. 334). En segunda instancia, el resumen, que es la «transformación» de los documentos mediante dos etapas: «el análisis» y «la síntesis abreviada» (*ibídem*, p. 337).

En conclusión, el AD «contribuye a acortar la distancia entre las fuentes de información cada vez más abundantes y la limitada capacidad humana para aprovechar estos contenidos»

(Peña y Pirela, 2007, p. 78). Se añade que para esto se tienen en cuenta al propio documento, el contexto de creación de este y «las intenciones de sus autores» (*loc. cit.*).

5.3.1.3. Análisis de contenido

López (2002, p. 174) anota que el análisis de contenido (AC) «se sitúa en el ámbito de la investigación descriptiva». Asimismo, Tinto (2013, p. 139) refiere que el AC es «estudiar los contenidos de un material previamente seleccionado». En esa misma línea, Krippendorff (2019, p. 24) define al AC como una «técnica de investigación» que permite realizar «inferencias válidas y replicables» de los documentos de investigación. Por otro lado, López (2002, p. 173) afirma que la utilización de esta técnica permite revelar la estructuración interna —se avoca a presentar la «composición», la «organización» y la «dinámica»— de la información. Por su parte, Bernete (2014, p. 194) considera que el AC sirve para el estudio de diferentes tipos de documentos en los que se transmita conocimiento, los cuales pueden tener un carácter informativo, narrativo, argumentativo, etc. En otras palabras, el AC tiene como objeto de estudio a los diferentes tipos de comunicación que pueden recolectarse (Tinto, 2013, p. 145). Estas clases de información contienen inferencias, como explicita Krippendorff (2019, p. 24). Lo que se relaciona a «las ideas expresadas» o a lo significativo de las palabras en el propio documento; también esto corresponde a la diferenciación con la técnica del AD, que se centra en la organización y en el «estilo del texto» (López, 2002, p. 173).

Krippendorff (2019, p. 24) argumenta que el AC contiene procedimientos especializados y, además, proporciona nuevos conocimientos, aumenta la comprensión del investigador de los fenómenos particulares o informa acciones prácticas. Es decir, el AC es una técnica fundamental por su utilidad que se sustenta en tratar de manera científica al contenido recolectado, el cual pasa a ser interpretado, validado y refutado «por otros investigadores» (Tinto, 2013, p. 170). Puesto que, como agrega Bernete (2014, p. 203), el «mensaje puede transmitir una multitud de contenidos, incluso para un solo receptor».

Por otro lado, Bardin (2002) entrelaza esta técnica de recolección con algunos campos de la Lingüística, esto para explicitar las diferencias entre estos conceptos. Respecto al vínculo con la semántica, se anota que la diferencia está en que la rama de la lingüística abarca más la descripción de «los universales del sentido lingüístico» (ibídem, p. 33). Así también, se argumenta que la aproximación con «la lexicología» y «la estadística lexical» es más cercana debido a que estos campos estudian las acepciones de las unidades lexicales y su organización o clasificación en los diccionarios (ibídem, p. 34). Siendo así, el AC es útil para este último tipo de estudios (*loc. cit.*).

5.3.2. Instrumentos de recolección de datos

Según Carrasco (2006, p. 334), los «instrumentos de la investigación» son fundamentales para la recolección de datos, estos son aplicados teniendo en cuenta el tema y los objetivos del estudio. En otras palabras, se considera como «instrumento de recolección de datos» a los distintos recursos utilizados «para obtener, registrar o almacenar información» (Arias, 2012, p. 68). Esta información recolectada son las «respuestas, opiniones, actitudes manifiestas, características diversas de las personas» (Carrasco, 2006, p. 334).

Los instrumentos utilizados en la presente investigación se presentan en los siguientes subpuntos:

5.3.2.1. Guía de observación

Hernández *et al.* (2014, p. 401) afirman que existe un momento inductivo durante la investigación, este sucede al inicio con una observación no tan exhaustiva. Es así como el investigador lleva a elaborar una guía de observación para seguir de forma más orientada su recolección de datos (ibídem, p. 583). Siendo así, Carrasco (2006, p. 313) nombra a este concepto como una «ficha de observación», la cual sirve para «registrar datos» de la realidad estudiada por el investigador.

La guía de observación se divide en tres partes fundamentales: los datos, la indización y el resumen de las películas. A continuación se presenta la guía de observación de los datos de una película de la unidad de análisis.

DATOS DE LAS PELÍCULAS

Película: *Goodfellas (Buenos muchachos)*

Director: Martin Scorsese

Productores: Irwin Winkler, Barbara De Fina

Guion: Nicolas Pileggi-Martin Scorsese

Libro base: *Wiseguy* (1985), de Nicolas Pileggi

Actor (es): Robert De Niro, Joe Pesci, Ray Liotta, Lorraine Bracco, Paul Sorvino

Año: 19 de septiembre de 1990

Distribuidora: Warner Bros

País: EE. UU.

Género: Drama criminal, biográfico, gánster

Conocer estos datos preliminares permite que el investigador tenga un contexto externo sobre la película, esto son los aspectos técnicos y también a las personas involucradas en la realización de las películas.

La siguiente sección corresponde a la indización de la película:

INDIZACIÓN DE LA PELÍCULA	
<i>Goodfellas</i> (1990)	
Inicio	
	Henry Hill: «Siempre quise ser un gánster»
	Inicios de Henry en la mafia neoyorquina: «Ser gánster era mejor que ser presidente de los EE. UU.»
	Jimmy Conway, Henry Hill y Tommy DeVito
	A Henry: «Ya no eres virgen»
Desarrollo	
	Henry y Tommy en la mafia
	Henry y Karen
	Muerte a Billy Batts
	La infidelidad de Henry y la muerte de «Spider»
	Henry a prisión
	Henry en la venta de drogas
	El robo de Lufthansa
	La muerte de Tommy
Cierre	
	Henry es arrestado por la venta de drogas
	Polly: «Ahora te daré la espalda»
	Henry es un testigo protegido: «Soy un don nadie»

Figura 2. Indización de la película *Goodfellas* (1990), de M. Scorsese.

Esta indización permite organizar la información del contenido de la película. A través de este instrumento se logra contextualizar al investigador dentro de la temática y el desarrollo de la cinta cinematográfica.

La siguiente sección corresponde al resumen de la película.

RESUMEN DE LA PELÍCULA

***Goodfellas* (1990)**

Inicio

Henry Hill siempre quiso ser mafioso, por esto inicia con pequeños trabajos dentro de este mundo criminal. Una vez dentro de la mafia, Henry conoce a sus socios y amigos Jimmy Conway y Tommy DeVito. Henry se vuelve mafioso luego de haber librado su primera detención policial.

Desarrollo

Una vez establecido y respetado en el mundo mafioso, Henry conoce a Karen, su esposa y la madre de sus hijas. El protagonista comete una serie de delitos con sus socios, Jimmy y Tommy. Tommy asesina a un «iniciado» dentro de la mafia italiana, a pesar de conocer las consecuencias. Henry le es infiel a Karen. Por su lado, Tommy sigue cometiendo asesinatos: mata a «Spider», un joven cantinero. Henry es arrestado y cuando es liberado decide vender drogas. Jimmy realiza el robo de Lufthansa y asesina a todos los implicados dentro de este robo, a excepción de sus amigos. Se sigue con la falsa iniciación de Tommy, quien es asesinado por la mafia italiana.

Cierre

Nuevamente, Henry es arrestado por el tráfico de drogas y Karen paga su fianza; luego, Henry busca la ayuda de Polly, quien lo rechaza. También recurre a Jimmy, quien quiso asesinarlo. Henry, por temor, se vuelve en un testigo protegido de la policía y delata a los mafiosos. Al final, Henry vive una «vida normal».

Figura 3. Resumen de la película *Goodfellas* (1990), de M. Scorsese.

Este resumen de la película tiene en cuenta la indización de la película. El resumen permite que el investigador conozca las acciones y el desarrollo de los protagonistas en la película. Asimismo, por esta herramienta el investigador se adentra más en el contenido de la película.

5.3.2.2. Fichas de investigación

Arias (2012, p. 68) considera que las fichas son los instrumentos principales para la técnica de análisis documental. Asimismo, Baena (2010, p. 107) considera que estas fichas son «instrumentos tradicionales» para la investigación, las cuales cumplen la función de recolectar

sistemáticamente la información. Se plantea que las fichas presentan los siguientes apuntes: «Datos de investigación», «título», «categoría general», «texto» y «comentarios» (ibídem, p. 109).

Este estudio utilizó dos tipos de fichas, estas se presentan a continuación:

5.3.2.2.1. Fichas bibliográficas

Baena (2010, p. 107) considera que las fichas bibliográficas contienen información adecuada de los textos que el investigador utilice para su estudio. Es a través de estas fichas que se logra «organizar nuestras fuentes» (*loc. cit.*). También se ha dado relevancia a este tipo de fichas porque a través de estas se ha facilitado la redacción de este estudio.

A continuación se presenta un modelo de la ficha lexicográfica utilizada en el presente estudio:

Capítulo II: Reseña de Scorsese
FICHA BIBLIOGRÁFICA
La niñez de M. Scorsese
«Scorsese nació el 17 de noviembre de 1942 en Flushing, Queens; el sueño de sus padres, hijos de inmigrantes con poca movilidad social ascendente, era huir de las casas de vecindad, y lo consiguieron, pero cinco años más tarde [...], la familia regresó a un cuarto piso de un edificio sin ascensor en Elizabeth Street. Charlie Scorsese era sastre y planchador de pantalones; la madre, costurera. Eran gente trabajadora, afiliada a los sindicatos. «En realidad viví en un pueblo siciliano la mayor parte de mi vida», dice Scorsese.» (Biskind, 2004)
p. 291

5.3.2.2.2 Fichas lexicográficas

Este tipo de ficha se relaciona a la ficha bibliográfica, ya que funciona para recolectar y organizar la data propia del análisis de una investigación lexicográfica. Es pertinente añadir que esta investigación tuvo una etapa preliminar (la primera versión del LÉXICO DE LA MAFIA

EN LAS PELÍCULAS DE MARTIN SCORSESE) en la cual se realizaron estas fichas lexicográficas. A continuación se presenta un modelo de la ficha lexicográfica utilizada en el presente estudio:

Película: <i>The Departed</i> (2006)
FICHA LEXICOGRÁFICA
meter una bala en la cabeza
Categoría gramatical: locución verbal
Acepción preliminar: ‘asesinar’ [enmienda al DLE (2014)]
Mecanismo cognitivo: metáfora
Ejemplo de uso: «Si me haces temer por mi vida, yo te meteré una bala en la cabeza como si fueras cualquier otro».
Contexto de uso: Billy C. amenaza a F. Costello por acusarlo, indirectamente, de ser el infiltrado.
Comentario: Esta entrada es representativa del LMMS porque los mafiosos manifiestan distintas formas de amenazar.
01 h 32 min 40 s

5.3.3. Corpus

El corpus o la data se obtiene mediante la aplicación de las técnicas y las herramientas de recolección de datos en la muestra representativa de la investigación. La cantidad de corpus corresponde a 54 términos que se han presentado en las películas con temática de la mafia dirigidas por Martin Scorsese. Se han encontrados cinco categorías gramaticales: sustantivos, adjetivos, verbos, locuciones (sustantivas, verbales y adverbiales) y frases. El presente corpus se organiza en campos léxicos.

5.4. Procesamiento de la información recolectada

El corpus de una investigación es recolectado para ser analizado. El análisis de toda investigación debe tener etapas para un correcto procesamiento de la información.

El análisis de esta investigación inicia con la recolección de datos —ver una película conlleva a un análisis interpretativo del mensaje fílmico—, para ello, se determinan las cinco películas del género mafioso de Martin Scorsese, estas, a consideración del autor de esta tesis, son representativas; además, se realiza una transcripción de los segmentos de las películas en los que se destaca una entrada lexicográfica propia del género mafioso representado por Scorsese, estas son transcritas en documentos Word (cada película aporta con entradas nuevas para la investigación). Luego, se recolectan y se organizan —a través de las técnicas y los instrumentos de recolección de datos— los términos que utilizan los mafiosos representados en las películas del director neoyorquino. Después, estos términos se definen lexicográficamente y se los coloca en su respectivo contexto de uso. En seguida, se delimitan los campos léxicos de los términos propios de los mafiosos representados en las películas de Martin Scorsese. Posteriormente, se identifican y se describen los mecanismos cognitivos de las entradas léxicas que usan los mafiosos en las películas de Martin Scorsese.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS

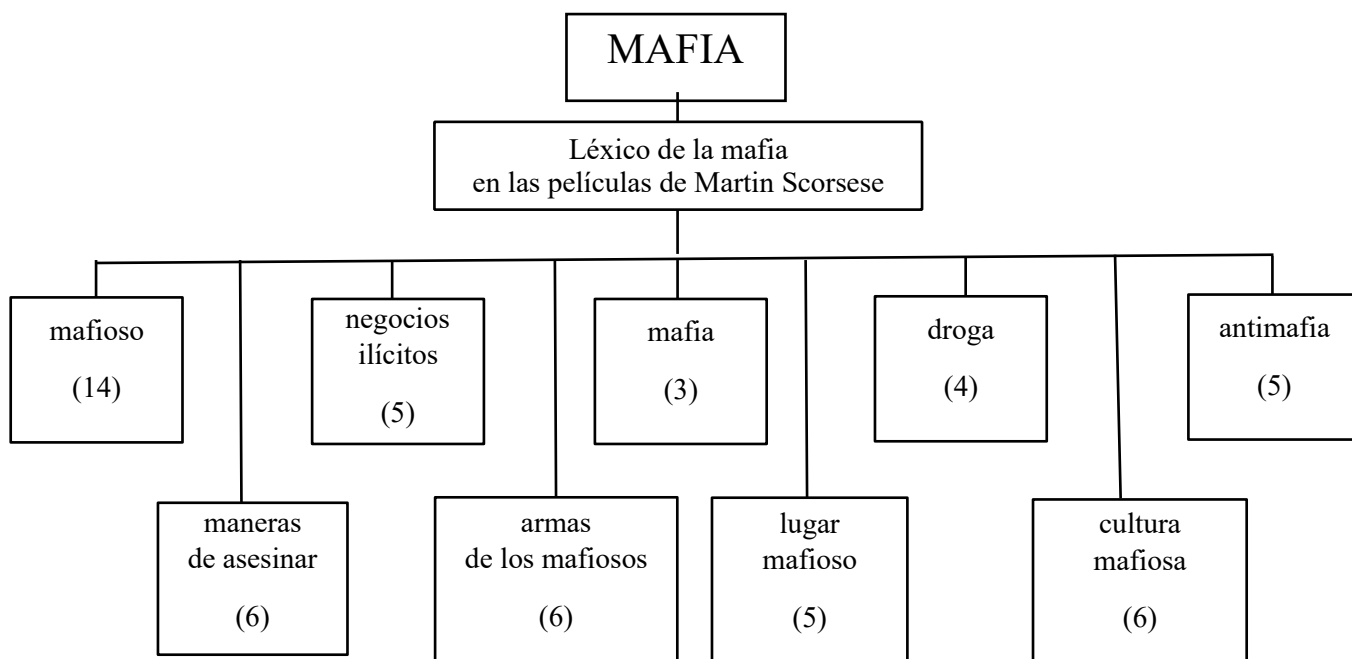
El análisis es uno de los pasos del método científico y es donde «los datos obtenidos son procesados para así determinar cuáles confirman o niegan la hipótesis» (Arias, 2012, p. 19). Es decir, en este capítulo se interpretan y explican «los hallazgos relacionados con el problema de investigación, los objetivos propuestos, la hipótesis y/o preguntas formuladas, y las teorías o presupuestos planteados en el marco teórico, con la finalidad de evaluar si confirman las teorías o no, y se generan debates con la teoría ya existente» (Bernal, 2010, p. 220).

El presente análisis se divide en dos partes: el primer apartado consta de la determinación de los campos léxicos y la segunda parte se enfoca en el análisis lexicográfico-cognitivo de cada una de las entradas del léxico de la mafia en las películas de Martin Scorsese (desde ahora LMMS).

6.1. Los campos léxicos en el LMMS

El número de campos léxicos del presente léxico corresponde a nueve, esta clasificación se basa en el accionar (asesinar), los instrumentos (armas, las drogas), la naturaleza (lugares y la oposición mafiosa) y las expresiones culturales de los mafiosos. Cada subcampo léxico contiene un listado de palabras que se relacionan conceptualmente entre sí.

A continuación se presenta el esquema general de los campos léxicos del LMMS.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2. El enfoque lexicográfico-cognitivo del LMMS

En esta sección se realiza un análisis lexicográfico-cognitivo de cada una de las entradas lexicográficas pertenecientes al LMMS; para esto, se tiene en cuenta los campos léxicos del LMMS. Asimismo, para comprender la estructuración de los artículos lexicográficos se presentan los cuadros con la utilización de símbolos, abreviaturas y siglas, las partes de un artículo lexicográfico y las especificaciones del LMMS.

6.2.1. Información lexicográfica del LMMS

En esta tesis, la organización de la macroestructura y la microestructura se basa en *Léxico peruano/El español de Lima*, de Luisa Portilla *et al.* (2008) y *Voces del español del Perú*, de Luisa Portilla y Marco Ferrell (2011).

6.2.1.1. Abreviaciones empleadas en el LMMS

6.2.1.1.1 Cuadro de abreviaturas

adj.	adjetivo
anton.	antonomasia
coloq.	coloquial
despect.	despectivo
f.	femenino
fr.	frase
ingl.	inglés
it.	italiano
jerg.	jerga
loc. adv.	locución adverbial
loc. sust.	locución sustantiva
loc. verb.	locución verbal
m.	masculino
mtf.	metáfora
mtnm.	metonimia
pey.	peyorativo
pl.	plural
sím.	símil
sust.	sustantivo
tr.	transitivo
u. t. c. s.	utilizado también como sustantivo
yidis.	yiddish

6.2.1.1.2 Cuadro de siglas

DA	<i>Diccionario de americanismos</i>
DLE	<i>Diccionario de la lengua española</i>
LMMS	Léxico de la mafia según las películas de Martin Scorsese (para una remisión endofórica)

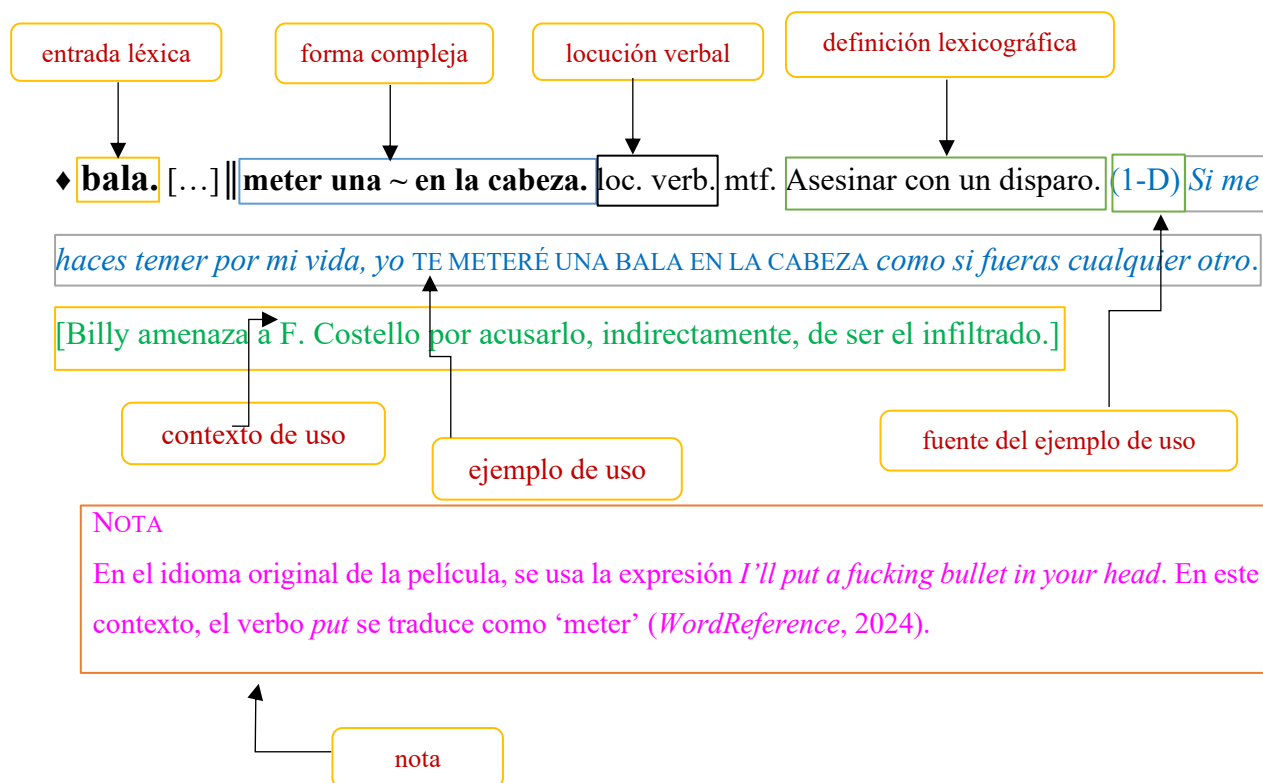
6.2.1.1.3 Cuadro de signos y símbolos

[...]	<p>Este signo (1) se utiliza para indicar que se han obviado las acepciones del DA y del DLE, por lo que la definición propuesta es nueva; además, (2) señala omisión en los ejemplos de uso; por ejemplo:</p> <p>(1) ♦ familia. [...] f. mtf. Organización máxima mafiosa, italiana, que otorga beneficios.</p> <p>(2) ♦ iniciado. [...] m. mtn. gánster (LMMS) que a partir de ser acogido en una familia (LMMS) se vuelve intocable. (1-G) <i>Con Billy Batts tuvimos un grave problema. [...] Tommy había matado a un. Batts era de los Gambino y considerado intocable.</i></p>
	<p>La doble pleca (1) separa a las acepciones; asimismo, se presenta en negrita cuando (2) muestra a las formas complejas; por ejemplo:</p> <p>(1) ♦ socio. [...] m. mtn. Mafioso de alto rango, protector y prestamista. </p> <p>2. m. cómplice (persona que, sin ser autora de un delito, coopera a su ejecución) (DLE).</p> <p>(2) ♦ carpintería. [...] hacer ~. loc. verb. mtf. enterrar (sepultar un cadáver) (DLE).</p>
~	<p>La virgulilla se utiliza para reemplazar a la entrada que encabeza el artículo lexicográfico; por ejemplo:</p> <p>(1) ♦ bala. [...] meter una ~ en la cabeza. loc. verb. mtf. Asesinar con un disparo.</p>
()	<p>La doble pleca entre paréntesis se utiliza para indicar una remisión exofórica al DA o al DLE; por ejemplo:</p> <p>(1) ♦ caramelo. [...] m. coloq. mtf. bomba (artefacto explosivo provisto de un dispositivo para que estalle en el momento conveniente) (DLE).</p>

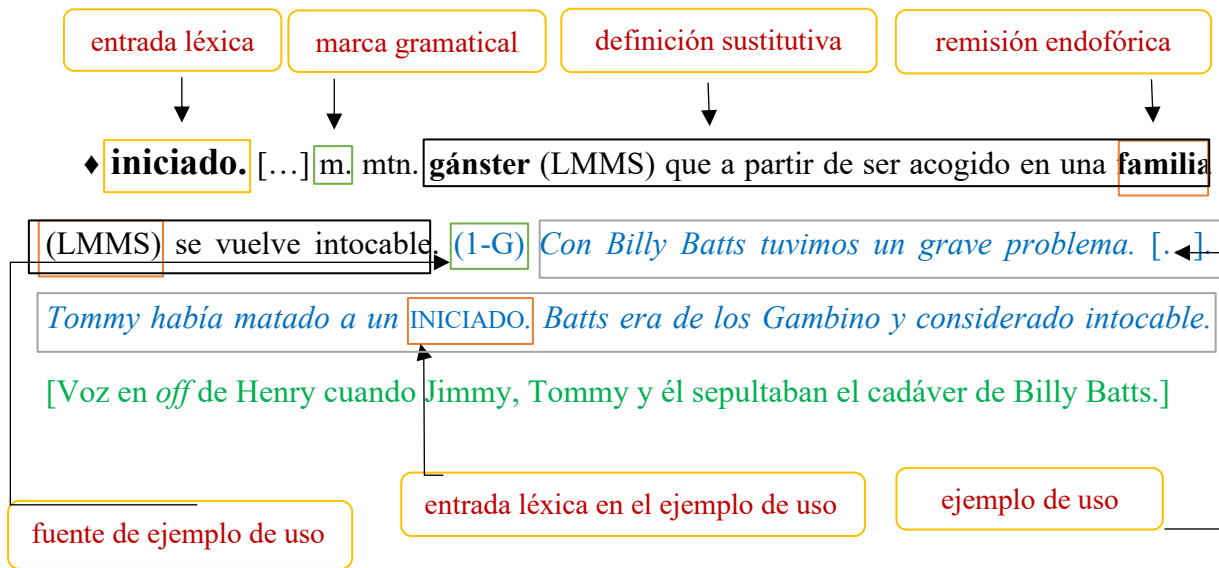
♦	<p>El rombo se utiliza para indicar que la entrada léxica se encuentra en el DA o en el DLE. Este símbolo se utiliza precediendo a la entrada; si no se utiliza es porque el lema no figura en los diccionarios señalados; por ejemplo:</p> <p>(1) ♦ empresa. [...] ~ feudal. f. mtf. Lugar de trabajo, donde se remunera de manera insuficiente a los mafiosos.</p>
♠	<p>La espada aparece en los ejemplos de uso para indicar un envío a un artículo lexicográfico presente en este léxico; por ejemplo:</p> <p>(1) ♦ imán [...] ~ de policías. loc. sust. m. mtf. Vendedor de drogas.</p> <p>(1-D) <i>Si haces un trabajo más con ese estúpido IMÁN DE POLICÍAS de tu primo, voy a olvidar que tu abuela fue tan buena conmigo y te cortaré las bolas♠. ¿entiendes eso? [En un bar, French amenaza a Billy C. por iniciar una gresca con uno de sus compañeros.]</i></p> <p>♠V. definición en <i>bola</i> (<i>cortar los ~s</i>)</p>

6.2.1.2. Partes de un artículo lexicográfico del LMMS

6.2.1.2.1. Ejemplo 1



6.2.1.2.2. Ejemplo 2



6.2.1.3. Especificaciones del LMMS

- Las entradas léxicas se presentan en negrita con letra minúscula (en caso de no tratarse de un nombre propio) en redonda y en tamaño 14. Si se ubican entradas complejas, se opta por la palabra con la categoría gramatical de mayor rango (sustantivo → verbo → adjetivo, etc.).
- Las formas complejas se presentan en negrita, en redonda, en tamaño 12 y se utiliza la virgulilla y la segunda función de la doble pleca (ver cuadro de signos y símbolos del léxico). Asimismo, se señala a qué tipo de expresión fija se refiere y se la presenta en redonda y en tamaño 12.
- La marca gramatical se ubica luego de la entrada; se presenta en tamaño 12 y de forma abreviada (ver cuadro de abreviaturas).
- La marca connotativa (irónico, despectivo, etc.) se ubica después de la marca gramatical; se presenta en tamaño 12 y de forma abreviada (ver cuadro de abreviaturas).
- La definición propuesta se presenta en tamaño 12 y en redonda; según se considere necesario, se introduce un contorno que antecede a la acepción.
- La remisión endofórica y exofórica se presentan en negrita, en redonda, en tamaño 10 y en caso de la exofórica es acompañada con el resumen de la definición, utilizando la doble pleca entre paréntesis (para su ejemplificación, ver cuadro de signos y símbolos).

- g. El ejemplo de uso se presenta en cursiva, en tamaño 12; en ciertos artículos lexicográficos se presentan dos ejemplos de uso separados por (1) y (2). Además, se destaca la entrada a definir en versalita.
- h. Se presenta un contexto de uso, ya que la fuente de los ejemplos de uso es el guion de las películas; esto se hace para que el lector comprenda de manera adecuada la acepción. Este contexto de uso se presenta entre corchetes, en redonda y en tamaño 12.
- i. Se utiliza el COMENTARIO en los artículos lexicográficos que requieran aclaración.
- j. Se utiliza la NOTA para revisar las definiciones propuestas en otras fuentes lexicográficas.
- k. Cada artículo lexicográfico posee una fuente, esto es, el título de las películas, que se presenta en cursiva y en tamaño 12, con su respectivo año de estreno.

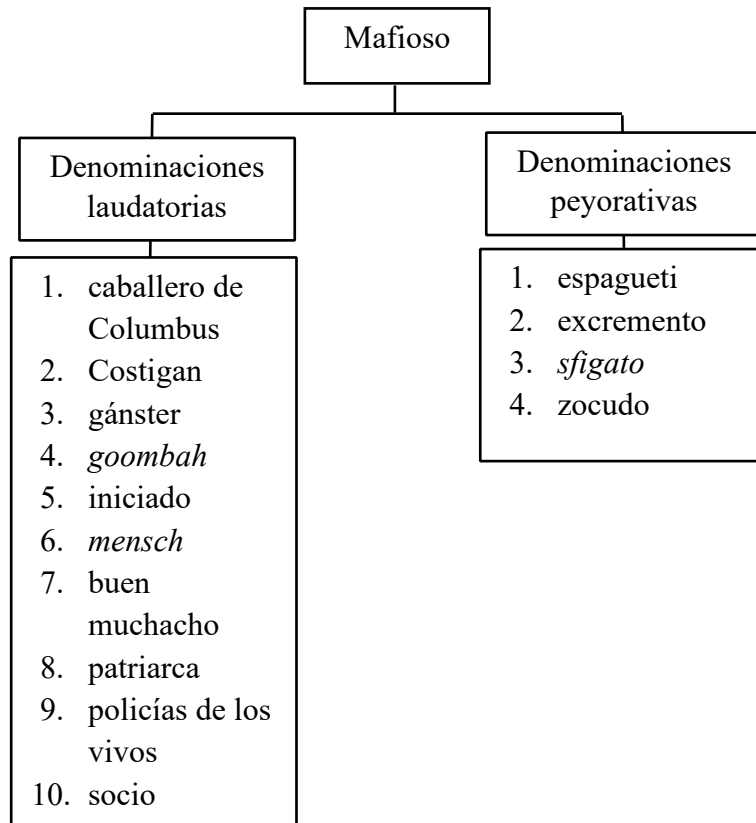
A continuación se presenta la descripción lexicográfica-cognitiva de las entradas del LMMS en función a la organización de los campos léxicos.

6.2.2. MAFIOSO REPRESENTADO POR SCORSESE

El presente campo léxico se constituye por 14 entradas lexicales, estas refieren a las diferentes formas de denominar a un mafioso en el LMMS. Nótese que se presentan sustantivos y locuciones sustantivas.

Este campo léxico se ha dividido en dos categorías, las denominaciones laudatorias (positiva) y peyorativas (negativa) de los mafiosos, debido a la jerarquización propia de esta comunidad —véase Quevedo (1995, p. 596)—; por ejemplo, no todo integrante de la mafia posee un honor intachable: Romano (1997, pp. 548-549) advierte que un mafioso se vuelve honorable (por tanto, merecedor de una denominación positiva) al proteger a su familia mediante el poder y la violencia, por lo que la utilización de amenazas y la violencia es fundamental en el mundo mafioso: a través del uso correcto de estas se genera respeto, se crea al verdadero mafioso. Entonces, hay mafiosos que logran el rótulo de ser honorable a partir de

su esfuerzo y también están los que no cumplen con los requisitos básicos de todo mafioso, estos últimos son los que son nombrados de manera negativa. A continuación se presenta la clasificación de este campo léxico, con sus respectivas entradas lexicográficas.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.2.1. Denominaciones laudatorias

6.2.2.1.1. caballeros de Columbus

♦ **caballero.** [...]||~s **de Columbus.** loc. sust. m. pl. anton. Mafiosos de procedencia italiana, violentos, residentes en la capital de Ohio, Estados Unidos. (1-D) *Los CABALLEROS DE COLUMBUS eran bastante rudos, inmigrantes espaguetis♠ de verdad. Se adueñaron de su pedazo de la ciudad. [F. Costello con voz en off describe un sector de los Estados Unidos ocupado por grupos que parecen ser mafiosos.]*

♠ Ver definición en *espagueti*.

NOTA

En el idioma original de la película se usa la locución *Knights of Columbus*.

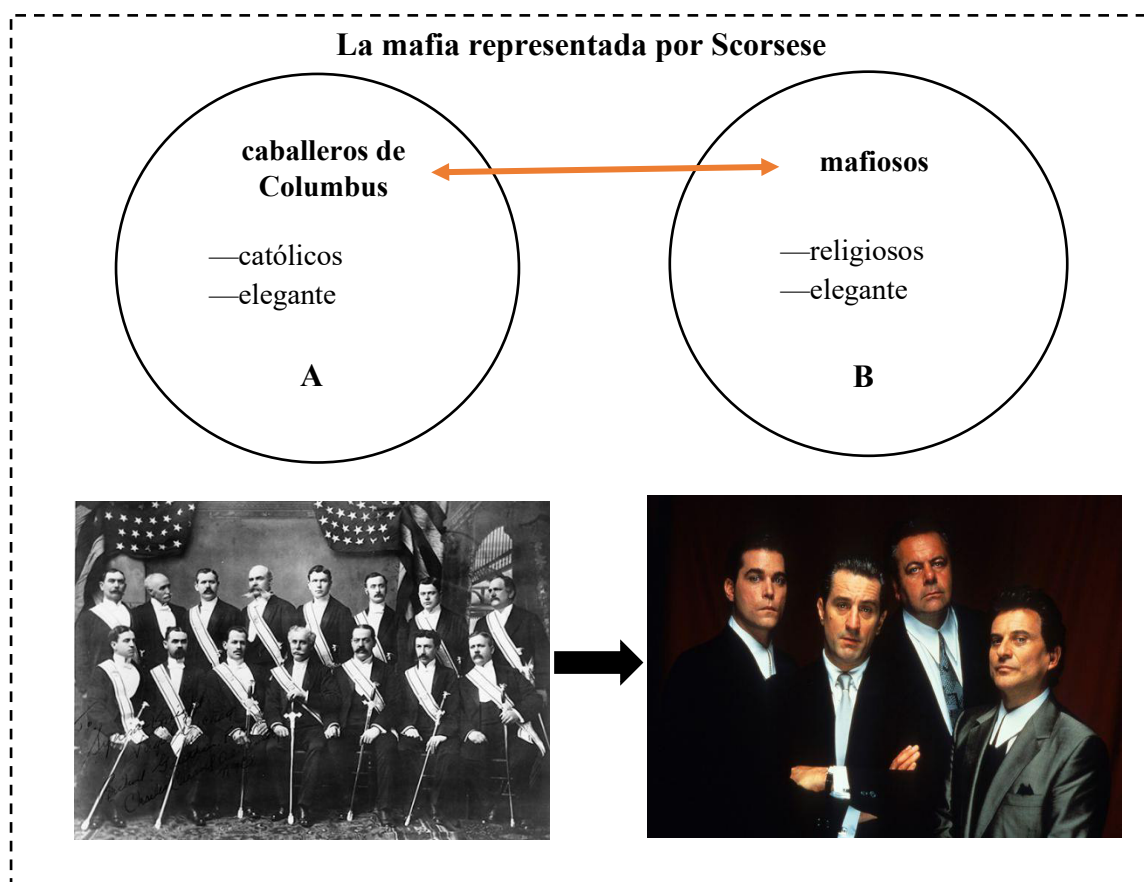
COMENTARIOS

1. Costello hace referencia a la mafia italiana, contra la que se libró una guerra por territorios en las décadas de 1970 y 1980.
2. Costello asesina a los jefes de los Caballeros de Columbus a fin de obtener más territorios para sus negocios ilícitos. Esto se representa al inicio de la película. Más información sobre el mafioso en el que se basó el personaje de Costello en <https://bit.ly/3nysL8O>

Esta entrada lexical se usa en los primeros minutos de la película *The Departed* (2006) por el mafioso Frank Costello, cuando este se refiere a la mafia de Boston, Estados Unidos. En primera instancia, se la conceptualiza como una organización criminal (es lo que Scorsese comunica), pero en realidad el nombre de este grupo alude a una organización religiosa de la iglesia católica.

Esta entrada lexical es una locución sustantiva porque su núcleo es el sustantivo *caballero*, el cual refiere al ‘hombre que se comporta con distinción, nobleza y generosidad’, según la acepción 3 propuesta en el DLE. Por otra parte, Columbus es la capital del estado de Ohio, Estados Unidos. A continuación se representa la antonomasia.

Antonomasia conceptual: LOS CABALLEROS DE COLUMBUS SON MAFIOSOS



En la entrada lexical se identifica una antonomasia a partir de la interrelación de las conceptualizaciones contenidas en *caballeros de Columbus* y los mafiosos, tales como la elegancia (la acepción de *caballeros*) y la cercanía a la religión católica (los *Knights of Columbus* constituyen una organización religiosa). En la película, Costello critica a la iglesia católica, pues afirma que la religión es sinónimo de servidumbre, lo cual es contrario a su filosofía: el «*non serviam*», de James Joyce. Cabe señalar aquí una frase de Costello en la película *The Departed* (2006): «El hombre hace su propio destino, nadie se lo regala. Hay que tomarlo, *non serviam*» (00 h 03 min 58 s-00 h 04 min 06 s). Así, en la mafia representada por Scorsese se comparan estos dos tipos de organizaciones: en ambas, los integrantes se visten de manera elegante (como caballeros, con saco y corbata) y tienen ingentes sumas de dinero a su disposición (la iglesia y la mafia tienen mucho poder adquisitivo). Además, cabe destacar el

componente ideológico, ya que no solo se trata de cumplir una serie de condiciones para ser parte de la mafia, sino también se debe estar comprometido plenamente con su ideología —no contravenir sus reglas—, como los creyentes católicos.

6.2.2.1.2. Costigan

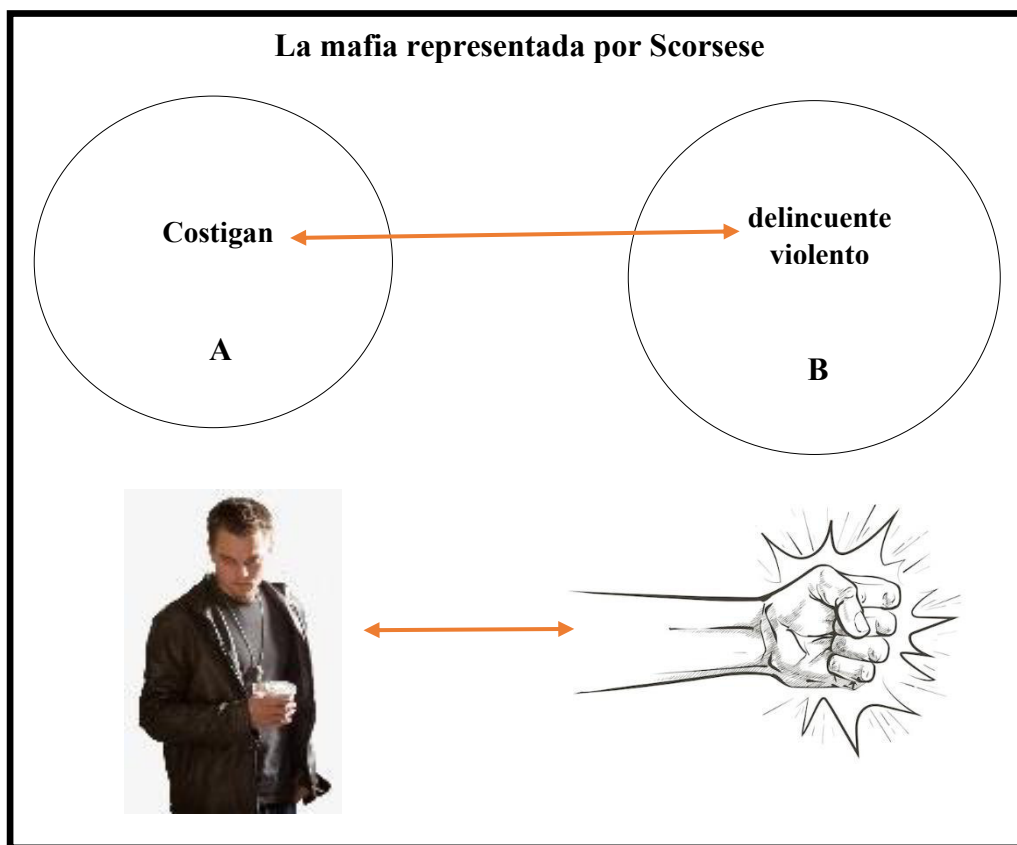
Costigan. m. anton. Sujeto violento relacionado con la delincuencia. (1-D) *Ya has demostrado ser un COSTIGAN al sur de Boston.* [El agente policial Dignam le pide a Billy C. que sea un infiltrado en la mafia de F. Costello, porque el apellido Costigan es reconocido en el mundo criminal.]

COMENTARIO

En *The Departed*, Billy Costigan tiene familiares en la mafia (destaca su tío Jacky), quienes han fomentado que el apellido Costigan sea reconocido en el mundo criminal.

Esta entrada léxica se usa en la película *The Departed* (2006). Es el apellido de uno de los protagonistas, William M. Costigan Jr., alias «Billy», quien busca ser parte de la policía de Massachusetts, para lo cual se infiltra en la mafia de Costello como informante de la policía. Y es aceptado en la mafia de Boston porque parte de la familia de «Billy» pertenece a esa organización criminal, en la que destaca su tío Jacky. Es por la cercanía de «Billy» al mundo criminal, que tanto el capitán Oliver Queenan como el sargento Dignam deciden que se infiltre en la mafia de Costello.

La antonomasia se evidencia porque el nombre propio *Costigan* sirve indicar la característica de un criminal: ser un *Costigan* es sinónimo de «delincuente violento», como se observa en *The Departed* (2006). A continuación se representa la antonomasia.



6.2.2.1.3. gánster

♦ **gánster.** [...] m. Mafioso vinculado a una **familia** (LMMS). (1-G) *Desde que recuerdo, siempre quise ser GÁNSTER.* [Voz en off de Henry (de 15 años), quien observa, desde la ventana de su casa, el interactuar de los mafiosos.]

NOTA

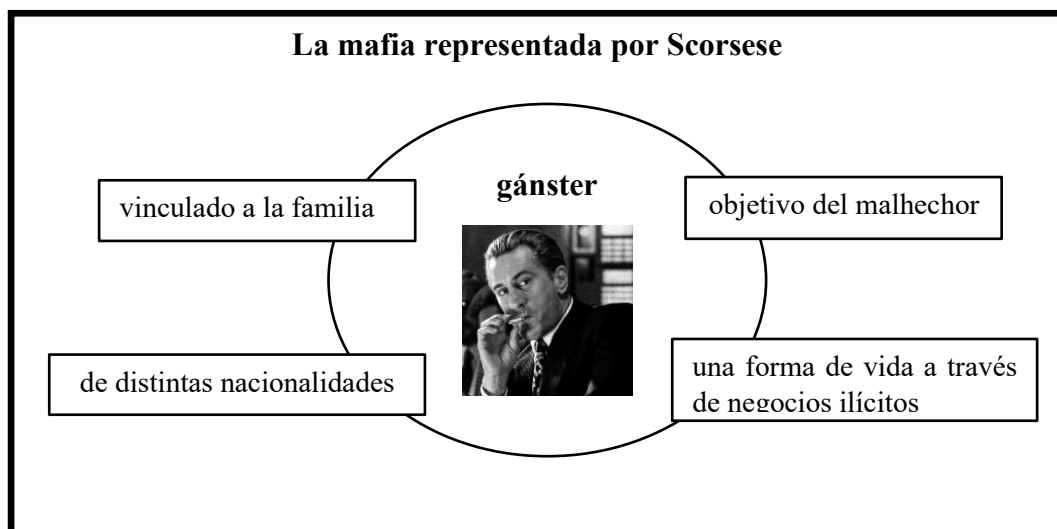
En el DLE se presenta la siguiente definición: «Miembro de una banda organizada de malhechores que actúa en las grandes ciudades.

COMENTARIOS

1. En las películas de M. Scorsese, un *gánster* tiene cualquier nacionalidad. Predominan los irlandeses, los judíos y los afrodescendientes. Asimismo, se presenta al *gánster* como el objetivo de un malhechor.
2. En las películas de M. Scorsese, el *gánster* participa en diversas actividades ilícitas, como el robo, el cobro por protección, el tráfico de drogas, entre otros.

La entrada *gánster* es representativa en la mafia y para las películas de Scorsese: un criminal común aspira a ser un *gánster* y, por tanto, pertenecer a una organización criminal.

Por otro lado, para Scorsese, una «familia» representa un organismo superior en el que sus miembros son considerados intocables —esto incluye también a sus amistades—; por lo tanto, aquellos mafiosos vinculados a la *familia* mafiosa también pueden gozar de este beneficio. Esta es la razón por la que un joven Henry Hill aspira a ser un mafioso; para él, un mafioso actúa sin medir las consecuencias porque tiene un grupo que lo respalda. Por ello, dice en *Goodfellas* (1990): «Soy un don nadie. Tendré que vivir el resto de mi vida como un cualquiera» (02 h 19 min 40 s-02 h 19 min 47 s)—, pues considera que solo los osados, «los que son alguien», pueden romper las reglas establecidas por la sociedad. A continuación se representa el concepto del *gánster*.



6.2.2.1.4. *goombah*

goombah. (Voz del ingl.) m. Mafioso italiano adinerado. (1-I) /Oye, Fitz es muy popular con ciertas personas./ Claro que es popular. ¿Cómo no serlo? Le presta dinero a cada GOOMBAH que se lo pide. [J. Hoffa le aclara a F. Sheeran que Fitz no es apto para ser el líder del sindicato de camioneros.]

NOTA

Esta entrada procede de *cumpà*, voz italiana cuya acepción es ‘amigo de gran confianza’ (DLE).

Esta entrada léxica es utilizada en la película *The Irishman* (2019) cuando Hoffa, luego de haber salido de prisión, quiere recuperar el liderazgo de su sindicato de camioneros. Hoffa le dice a Sheeran que el nuevo líder de su sindicato, Fitz, administra mal el dinero del sindicato debido a que lo regala a los *goombah* sin consultar a los demás miembros. Esta palabra es utilizada despectivamente y tiene diversas connotaciones relacionadas a la mafia. Por ejemplo, designa a los italoamericanos relacionados con la mafia; también se usa para referirse al patrón, protector y compañero dentro de la mafia.

6.2.2.1.5. iniciado

♦ **iniciado.** [...] m. mtn. **gánster** (LMMS) que a partir de ser acogido en una **familia** (LMMS) se vuelve intocable. (1-G) *Con Billy Batts tuvimos un grave problema. [...]. Tommy había matado a un. Batts era de los Gambino y considerado intocable. [Voz en off de Henry cuando Jimmy, Tommy y él sepultan el cadáver del iniciado Billy Batts.]*

NOTA

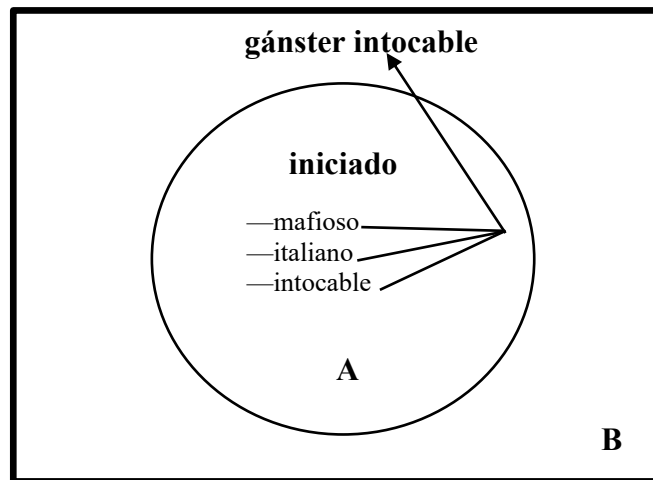
La entrada es la traducción de *made guy*. A partir del contexto de la escena de la película, se propone la entrada léxica *iniciado*.

COMENTARIO

Un *iniciado* es elegido por consenso por los integrantes de una *familia*: tiene experiencia en el mundo criminal, demuestra lealtad y se le considera capaz de ser partícipe de las decisiones dentro de la mafia.

Esta entrada se usa en la película *Goodfellas* (1990) en reiteradas ocasiones para hacer referencia a los mafiosos que forman parte de la familia Gambino y que son, por ende, considerados intocables dentro de este mundo criminal: no pueden ser asesinados, a menos que los mafiosos de alto rango hayan consensuado el asesinato. A continuación se representa la metonimia.

Metonimia conceptual: UN INICIADO ES UN GÁNSTER INTOCABLE



De la categoría A se toma la característica de «mafioso italiano intocable» para aludir al dominio B (gánster). Ya se anotó (en la entrada *gánster*) que los mafiosos pueden pertenecer a distintas nacionalidades; sin embargo, para ser un *iniciado* se debe tener ascendencia italiana. Asimismo, ser un *iniciado* implica una serie de beneficios; los más importantes son el estatus de intocable y la posibilidad de llegar a ser jefe de los mafiosos. Con esto, se evidencia que en la mafia representada por Scorsese existen tipos de mafiosos y jerarquización entre estos, donde un atributo importante es la nacionalidad. A continuación se presenta un gráfico para diferenciar a un mafioso iniciado de un mafioso común.



6.2.2.1.6. *mensch*

mensch. (Voz del yidis.) m. Mafioso querido y admirado debido a sus acciones. (1-I) *Bravo. Gracias. Será un gran éxito. Gracias, Jimmy. Eres un príncipe, un MENSCH.* [En referencia a J. Hoffa, luego de haber otorgado un préstamo para la construcción del Dunes Hotel, en Las Vegas, Estados Unidos.]

COMENTARIO

La inclusión de este vocablo judío en el léxico de la mafia se debe a que los casinos de Las Vegas fueron manejados por judíos, además de italianos.

Esta entrada lexical se refiere a los altos mandos de una organización mafiosa. En el contexto, Hoffa, a través del sindicato de camioneros, otorga dinero para la creación del Dunes Hotel en Las Vegas, y su interlocutor admira su actitud y lo compara con un *mensch*.

6.2.2.1.7. buen muchacho

◆ ***muchacho*** [...] || ***buen ~.*** m. mtn. ***gánster*** (LMMS) que sigue las reglas de la mafia. (1-G) *Siempre nos llamábamos BUENOS MUCHACHOS. Como cuando uno le decía a alguien: Te agrada este chico, es simpático, es BUEN MUCHACHO, es uno de los nuestros, ¿entienden?* [Voz en off de Henry Hill.]

NOTA

La entrada léxica es la traducción de *goodfellas*. *Fella* es la forma reducida de *fellow*, jerga usada para referirse a los hombres. *Fella* se usa solo como sustantivo, mientras que *fellow* se puede usar como sustantivo y adjetivo (Collins, 2024). Además, *fella* se puede interpretar como *compañero, camarada, colega, socio, amigo, chico*, entre otros.

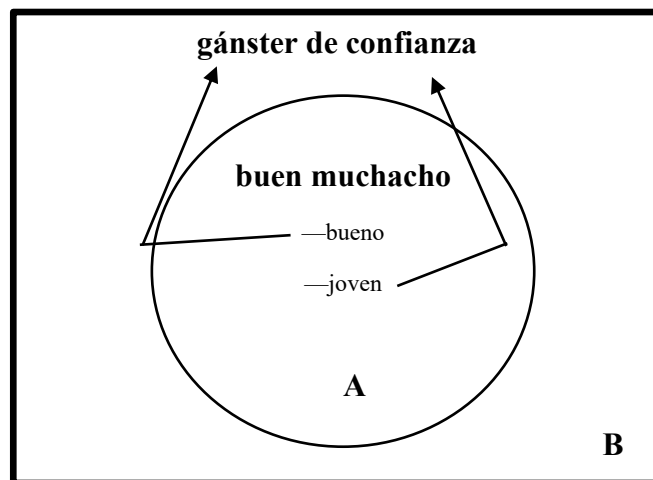
COMENTARIO

Un *buen muchacho* es un *gánster* que sigue las reglas de la mafia. En *Goodfellas* se explicitan dos de las reglas más importantes: jamás delatar a los amigos y mantener siempre la boca cerrada.

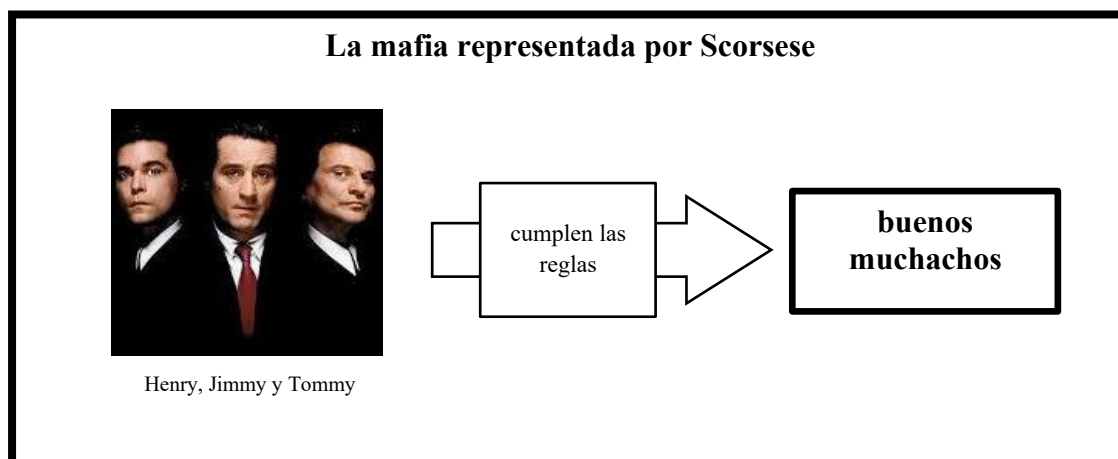
Esta entrada lexical es la traducción al español del vocablo inglés *goodfellas* —título oficial también de la película de Scorsese, del año 1990—. En la película, esta palabra es usada por Henry Hill, en voz en *off*, cuando Tommy iba a formar parte de una *familia* mafiosa de Estados Unidos. Como se advierte en el contexto, Henry se refiere a sí mismo y a sus amigos, Jimmy y Tommy; los tres son respetados en el mundo de la mafia.

Respecto a la propuesta cognitiva, esta entrada lexical contiene a la metonimia PARTE POR EL TODO debido a la atribución de las características positivas al mafioso representado por Scorsese. Esto es, un «buen muchacho» es un mafioso de confianza en el mundo criminal, ya que las personas ajenas al mundo mafioso podrían considerar al gánster como un sujeto «bueno», con valores. A continuación se muestra la representación de la metonimia.

Metonimia conceptual: UN BUEN MUCHACHO ES UN GÁNSTER DE CONFIANZA



La entrada *buen muchacho* parte de las acepciones de sus constituyentes (*buen* y *muchacho*) y la metonimia se evidencia en la atribución de las características de estos constituyentes: un *buen muchacho* es un *gánster de confianza*. Aquí también es fundamental la consideración del marco contextual: el mundo de la mafia de Scorsese. A continuación se muestra la representación del marco contextual.



Henry, Jimmy y Tommy son «buenos muchachos» —aunque roben, estafen, asesinen, etc.—, pues, por sus acciones, son respetados y son merecedores de confianza: siguen las reglas de la mafia.

6.2.2.1.8. patriarca

♦ **patriarca.** [...] m. mtn. Mafioso que por su edad y experiencia ejerce la máxima autoridad en una **familia** (LMMS). (1-I) *Dile a Jimmy que lamento sus problemas. Los PATRIARCAS conocen al viejo, hablarán con él y en algún punto se lo van a compensar.* [Russell B. le explica a F. Sheeran que los altos cargos de la mafia hablarán con Joseph P. Kennedy, padre del entonces presidente John F. Kennedy.] (2-I) *Los PATRIARCAS hablaron con el viejo. Luego, el viejo habló con su hijo Jack y le dijo: «No te olvides a quién carajos le debes». Él sabe a quién carajos le debe.*

NOTAS

- Esta entrada es la traducción de la palabra compuesta *Old-timer*, la cual procede de *Old-time*, un adjetivo del inglés al que se le añade el sufijo de agente *-er* para designar la característica de una determinada persona.
- *Old-timer* es un término informal que hace referencia a una persona que posee mucha experiencia en la realización de una actividad o trabajo (Cambridge Dictionary, 2024). A partir del contexto de la escena de la película, *Old-timer* se puede interpretar como *patriarca*, *capo*, *sénior*, entre otros.

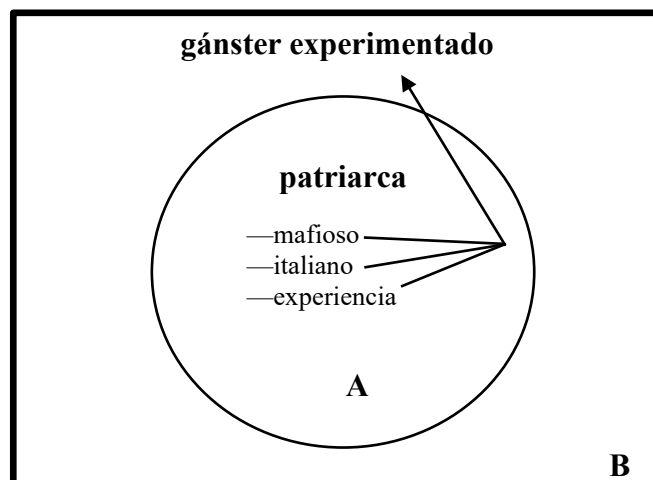
COMENTARIO

El *patriarca* es de ascendencia italiana y tiene influencia política.

En la película *The Irishman* (2019), los patriarcas son mencionados con regularidad, y en *Casino* (1995) son representados como personas obesas que siempre visten formalmente debido a que, como máximos representantes de la mafia, deben generar respeto.



Metonimia conceptual: UN PATRIARCA ES UN GÁNSTER EXPERIMENTADO



Se resalta la importancia que tienen estos mafiosos, porque incluso pueden tomar decisiones que afecten a todo un país. Esto se evidencia en *The Irishman* (2019), cuando en las elecciones de 1960, Jhon F. Kennedy es elegido presidente de los Estados Unidos debido a la decisión de los altos mandos de cinco familias mafiosas, a quienes les convenía que ganara el partido demócrata porque previamente habían llegado a un acuerdo con Joseph P. Kennedy, padre del candidato Jhon F. Kennedy, para cuando este fuera elegido no interfiriese en los

asuntos de la mafia; a cambio, los mafiosos apoyarían al partido demócrata a través de los sindicatos con votos y dinero para financiar la campaña.

6.2.2.1.9. policía de los vivos

♦ **policía.** [...] || ~ **de los vivos.** loc. sust. f. mtf. Agrupación de mafiosos con alto rango que brinda protección a otros mafiosos. (1-G) *Paulie los protegía de los que trataban de hacerles daño [...]. Paulie y la organización protegen a los que no pueden acudir a la policía. Eso es. Eso es todo. Son como la POLICÍA DE LOS «VIVOS».* [Voz en off de Henry.]

COMENTARIO

Los integrantes de la *policía de los vivos* pertenecen a una *familia*; por ejemplo, el personaje de Paul Cicero «Paulie» se basa en el gánster Paul Vario, quien perteneció a la familia Lucchese.

Un *policía de los vivos* cumple con la actividad de un agente policial: protege a los mafiosos. A continuación se representa la metonimia conceptual.

Metonimia conceptual: UN POLICÍA DE LOS VIVOS ES AQUEL QUE HACE JUSTICIA EN LA MAFIA



En la categoría origen (A) se presentan las características de un policía mafioso. En *Goodfellas* (1990), Henry se refiere a Paulie como el líder de la *policía de los vivos*. Los

mafiosos recurren a Paulie, porque no pueden pedir justicia fuera del mundo criminal. En ese sentido, la figura Paulie es fundamental para mantener el orden dentro de la mafia.

6.2.2.1.10. socio

♦ **socio.** [...] m. mtn. Mafioso de alto rango, protector y prestamista. (1-G) *Ahora tiene a Paulie de SOCIO. Cualquier problema, va donde Paulie. Problema con una cuenta, donde Paulie [...]. Pero ahora le pagas a Paulie todas las semanas sin excusas.*

|| 2. m. **cómplice** (|| persona que, sin ser autora de un delito, coopera a su ejecución). (2-G) *Y cuando había un ejército de policías asignados para detener a Jimmy [...]. Los hacía sus SOCIOS.*

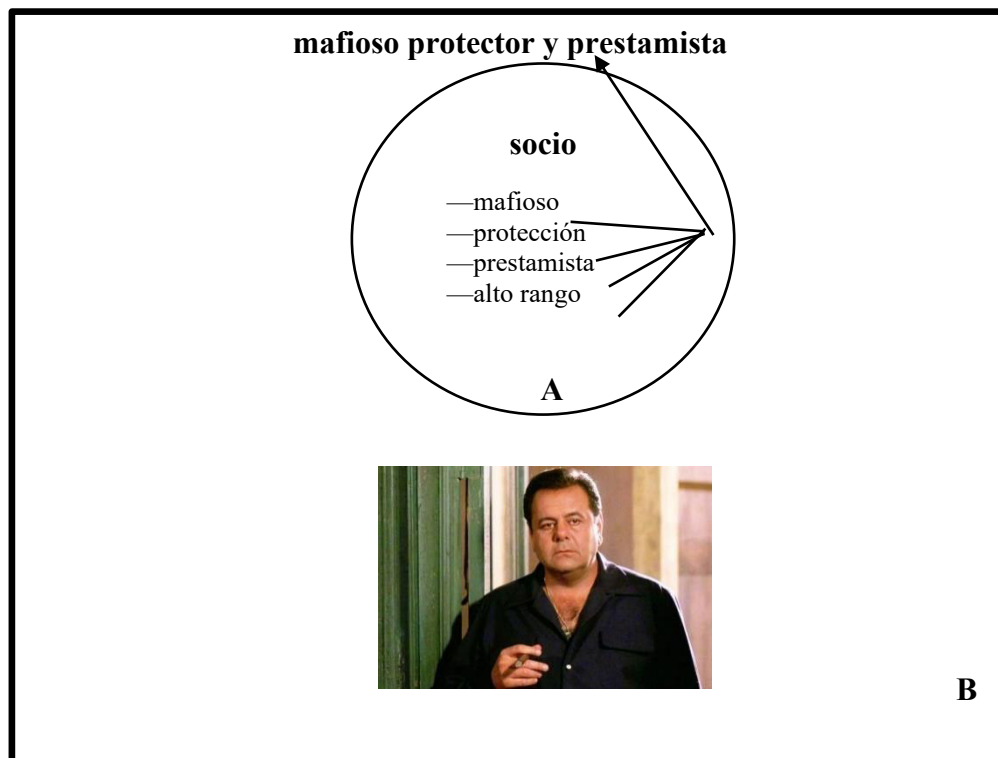
NOTA

En el idioma original de la película, esta entrada se presenta con la voz *partnet*.

COMENTARIO

Un *socio* necesariamente debe tener un alto rango para así poder llevar a cabo sus actividades.

Metonimia conceptual: UN SOCIO ES UN MAFIOSO PROTECTOR Y PRESTAMISTA



En la metonimia se toman características del *socio* (categoría A) para aludir a Paulie, quien es un mafioso respetado dentro del mundo criminal. La primera acepción se ejemplifica cuando el dueño de un restaurante pide protección y financiamiento a Paulie, quien tiene un alto rango en la mafia; sin embargo, esto resulta al final una nueva modalidad de estafa. Por otro lado, la segunda acepción se ejemplifica cuando Jimmy soborna a unos policías, con lo cual los hace parte del delito, por lo que estos policías se vuelven socios de Jimmy. En ambos casos, se evidencia la relación con personas ajenas a la mafia para obtener un beneficio propio.

6.2.2.2. Denominaciones negativas

6.2.2.2.1. espagueti

♦ **espagueti.** [...] m. despect. mtf. Mafioso violento, de origen y/o con parientes italianos. (1-D) *Los ESPAGUETIS del norte de Providencia querían decirme qué debía hacer y tal vez les paso algo, tal vez, algo así.* [F. Costello con voz en off; también se muestra cómo este asesina a dos sujetos amordazados.] (2-D) *Asaltaste un camión blindado en el centro comercial, ¿les estás pagando a los ESPAGUETIS de Providence?* [Billy amenaza a un delincuente de la ciudad de Providence, tomándole del cuello.] (3-I) [...] *Es justo lo que quiero, discúlpate conmigo. /Voy a disculparme por eso/ Solo eso quiero. /Después de que te disculpes por llegar tarde, hijo de puta, ESPAGUETI infeliz/* [J. Hoffa en su primera interacción con Tony Pro (miembro de la familia Genovese), luego de su disputa en la cárcel.]

NOTAS

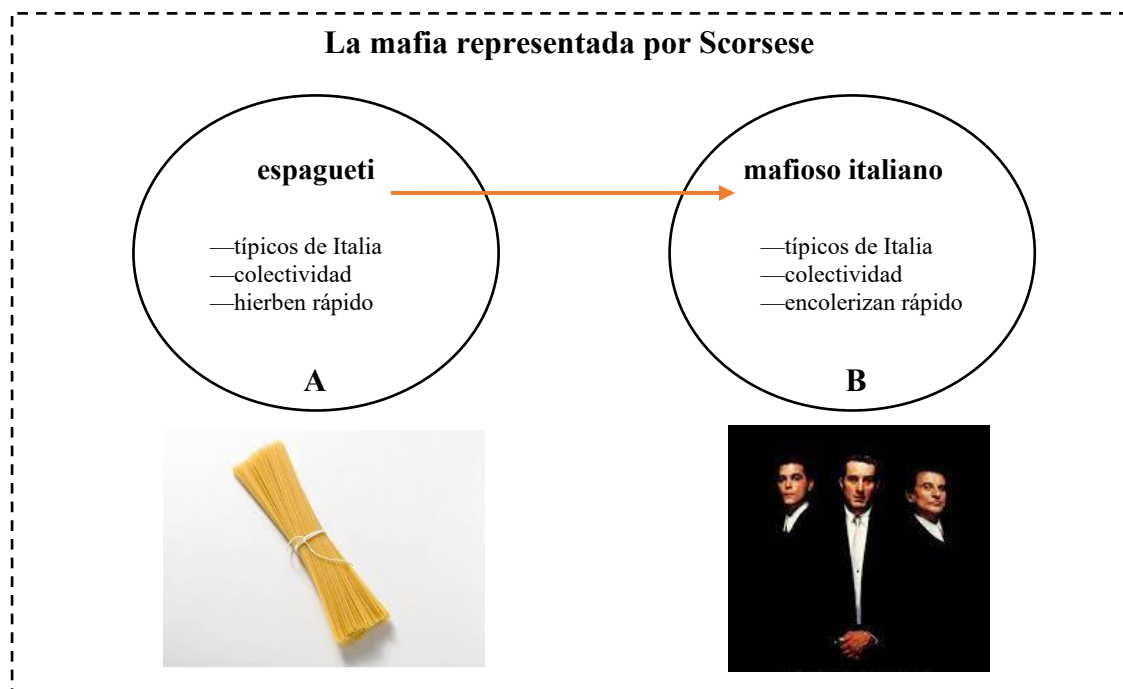
- En el idioma original de la película, esta entrada se presenta con las voces *guineas* y *wop*.
- *Guinea* es un sustantivo empleado como jerga en Estados Unidos para referirse despectivamente a una persona descendiente de italianos. Asimismo, *Guinea* refiere a una persona negra proveniente de África. Así, *guinea* se empleó, aproximadamente desde 1890, para designar a italianos o italoamericanos de tez morena, de modo que se les discriminaba por no ser puramente blancos (*Guardian.co.uk.*, 2024). *Wop* es un sustantivo empleado como jerga en Estados Unidos para referirse despectivamente, aproximadamente desde 1912, a una persona descendiente de italianos. *Wop* proviene de la voz napolitana del sur de Italia *guappo*, voz que equivale a *matón* o *fanfarrón* (*Online Etymology Dictionary*, 2024)

COMENTARIO

El término *espagueti* propuesto en la traducción corresponde al que usan los hispanohablantes.

El primer ejemplo de uso se presenta al inicio de la película *The Departed* (2006) cuando Costello narra la disputa que tiene con la mafia italiana; el segundo ejemplo se usa cuando Billy amenaza a un ladrón por el hecho de que este le paga tributos a la banda rival de Costello, la mafia italiana. El tercer ejemplo se presenta en *The Irishman* (2019) luego de una serie de disputas entre Hoffa y Provenzano (miembro de la mafia italiana); en la primera reunión, ambos discuten por la impuntualidad de Provenzano, y Hoffa, antes de pelear, lo llama «espagueti». A continuación se representa la metáfora conceptual.

Metáfora conceptual: UN ESPAGUETI ES UN MAFIOSO ITALIANO



6.2.2.2.2. excremento

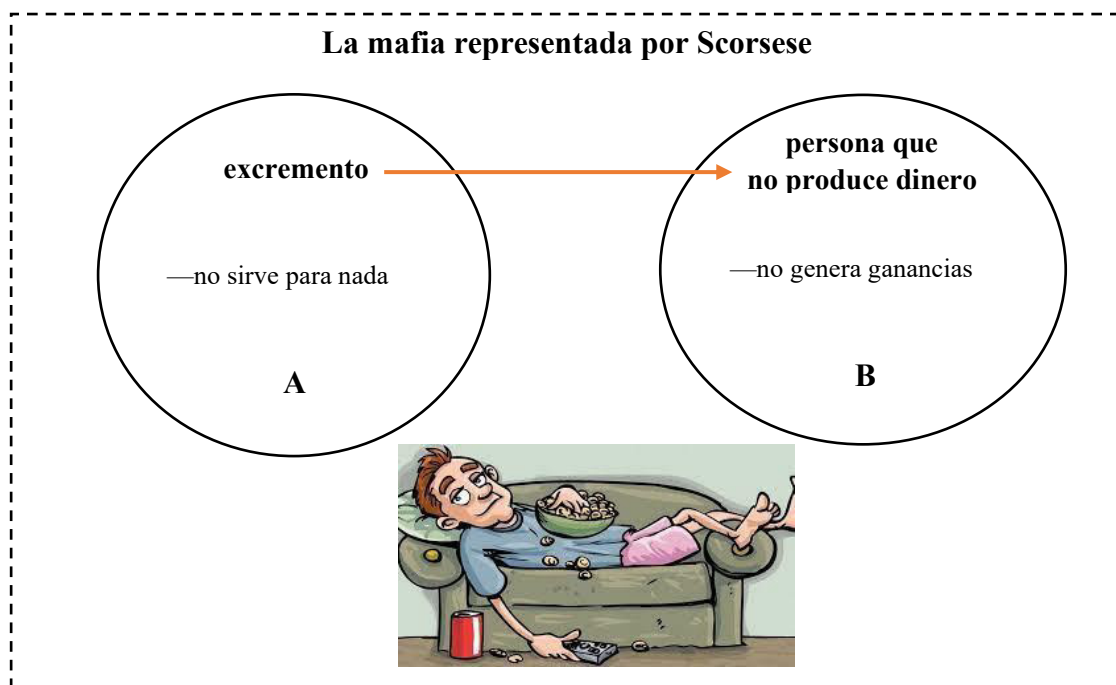
♦ **excremento.** [...] m. mtf. Persona ligada a la mafia y que no produce dinero. (1-D) *Esto es Norteamérica, produce más dinero, si no produces dinero eres EXCREMENTO, ¿qué vas a hacer?* [Amenaza de Mr. French a un negociante al que le hicieron un préstamo monetario.]

COMENTARIO

En el idioma original de la película se usa el vocablo *douche bag*, que equivale a *imbécil*. Se opta por la voz *excremento* para la traducción porque es más adecuada para la descripción de la mafia.

La entrada léxica se usa en *The Departed* (2006) cuando French amenaza a un negociante que le debe dinero a Costello. Scorsese utiliza este vocablo para referirse a las personas que le deben dinero a la mafia de Costello: para los mafiosos norteamericanos, las deudas tienen que saldarse porque ellos consideran que están en un país que genera oportunidades para obtener ingresos monetarios. Esta forma de conceptualizar se representa a continuación.

Metáfora conceptual: TODA PERSONA QUE NO PRODUCE DINERO ES EXCREMENTO



Scorsese delimita dos grupos: las personas que producen dinero y las que no, lo que sugiere una división entre lo que sirve y lo inservible, basada en la mayor producción de dinero, lo cual también es abordado en *Goodfellas* (1990): Henry admite no quiere ser un don nadie; al inicio de la película quiere ser parte de la mafia y en la escena final lamenta volver a ser un hombre común. Entonces, en la mafia se tiene que elegir entre dos bandos, lo cual se ejemplifica con lo dicho por Costello en *The Departed* (2006): «nos decían que podíamos ser policías o criminales» (00 h 04 min 47 s-00 h 04 min 50 s).

6.2.2.2.3. *sfigato*

sfigato. (Voz del it.) m. despect. Sujeto relacionado con la mafia y de mala presencia. (1-I) *Phil, tienes una linda tienda, la gente adora venir a tu negocio, pero tu hijo es un verdadero SFIGATO ¿Entiendes? Es un fastidio total. Es un renegado, debes aprender a controlarlo.* [El hijo es vendedor en la tienda de joyas de su padre, en esa escena viste de manera corriente.]

COMENTARIO

Los mafiosos, por tener dinero, visten elegantemente.

Esta entrada lexical se usa en la película *The Irishman* (2019). En el mundo de la mafia, *sfigato* se utiliza para designar a las personas que no visten de forma elegante. En *The Irishman* (2019), Russell Bufalino ingresa al negocio de Phil, un vendedor de joyas, para cobrar impuestos por la seguridad; en ese momento se encuentra con el hijo de Phil y observa que este viste con simpleza le dice «*sfigato*».

Los mafiosos clásicos son conservadores, cuidan su vestimenta y piensan que todos deben vestir de una determinada manera —como ellos, con saco y corbata—y esto se debe a que ostentan dinero y poder, por ello consideran que su entorno también debe hacer lo mismo.

Es decir, otra característica del mafioso es vestir formalmente, lo cual se observa en las películas de Scorsese: en *Mean Streets* (1973), el protagonista Charlie viste sus mejores trajes para salir con sus amigos; en *Goodfellas* (1990), el personaje de Jimmy Conway viste con terno y en cada lugar que llega regala dinero; en *The Irishman* (2019), Jimmy Hoffa no perdona que se asista a una reunión con vestimenta informal (esa es una de las razones por las que pelea con Tony Provenzano, ya que este usa short y una camisa veraniega, lo cual Jimmy considera como una ofensa).

6.2.2.2.4. zocado

zocado. [...] m. despect. Mafioso que actúa torpemente. (1-M) *No pagamos porque este tipo es un ZOCUDO /Yo ni abrí la boca/ Y no pagamos a ZOCUDOS.* [En una confrontación entre las pandillas de Charlie y Joey.]

Esta entrada léxica es la traducción de la voz inglesa *mook* ('persona despreciada por su estupidez') y connota que no se respeta los mafiosos que actúan torpemente. Se usa en la película *Mean Streets* (1973) por el personaje Joey en medio de una confrontación entre su pandilla y la de Charlie.

A continuación se muestra la propuesta del mapa semántico-cognitivo de los términos que refieren al mafioso representado por Scorsese.

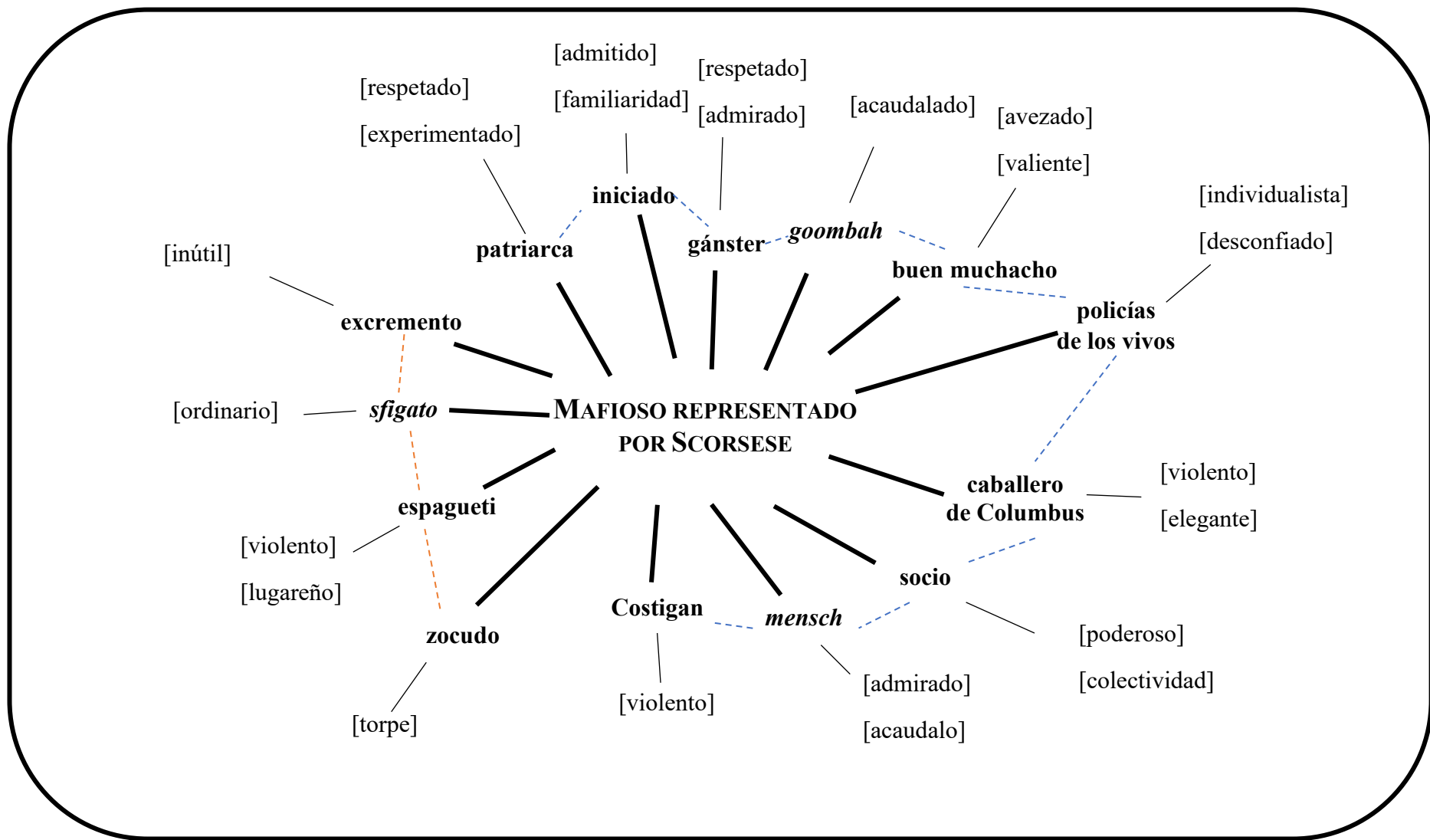
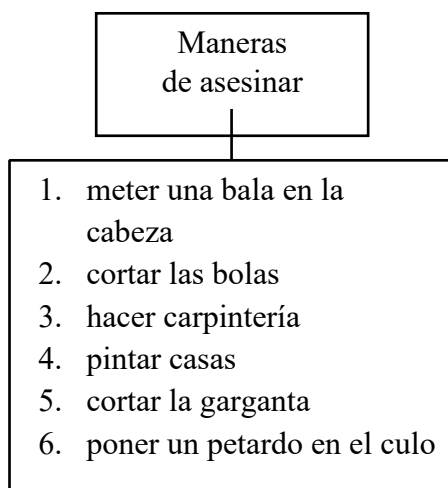


Fig. 1. Mapa semántico-cognitivo de los términos que refieren al mafioso representado por Scorsese

6.2.3. MANERAS DE ASESINAR DEL MAFIOSO REPRESENTADO POR SCORSESE

El campo léxico «maneras de asesinar» está constituido por seis locuciones verbales referidas a las diferentes formas de asesinato que ejecuta un mafioso en el LMMS.

En las películas de Scorsese se observa que los mafiosos no intimidan ni amenazan de forma explícita —Camilleri (2007) anota que los términos relacionados con los asesinatos no se encuentran en los *pizzini*—. Conocer qué tipo de advertencia o amenaza utilizar es crucial para todo mafioso: las expresiones presentadas en el LMMS son hipérbolos y metáforas. A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.3.1. meter una bala en la cabeza

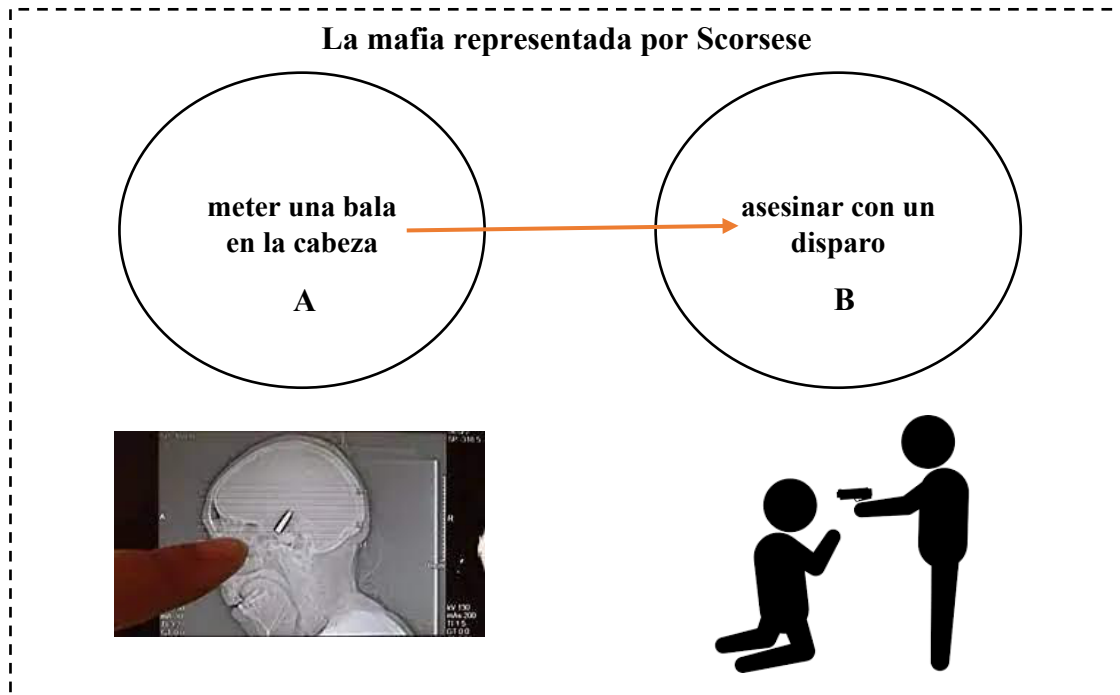
♦ **bala.** [...] || **meter una ~ en la cabeza.** loc. verb. mtf. Asesinar con un disparo. (1-D) *Si me haces temer por mi vida, yo te METERÉ UNA BALA EN LA CABEZA como si fueras cualquier otro.* [Billy C. amenaza a F. Costello por acusarlo, indirectamente, de ser el infiltrado.]

NOTA

En el idioma original de la película, se usa la expresión *I'll put a fucking bullet in your head*. En este contexto, el verbo *put* se traduce como 'meter' (WordReference, 2024).

Esta entrada léxica la usa Billy en la película *The Departed* (2006) para amenazar F. Costello. La metáfora se representa a través del siguiente gráfico:

Metáfora conceptual: METER UNA BALA EN LA CABEZA ES ASESINAR



6.2.3.2. cortar las bolas

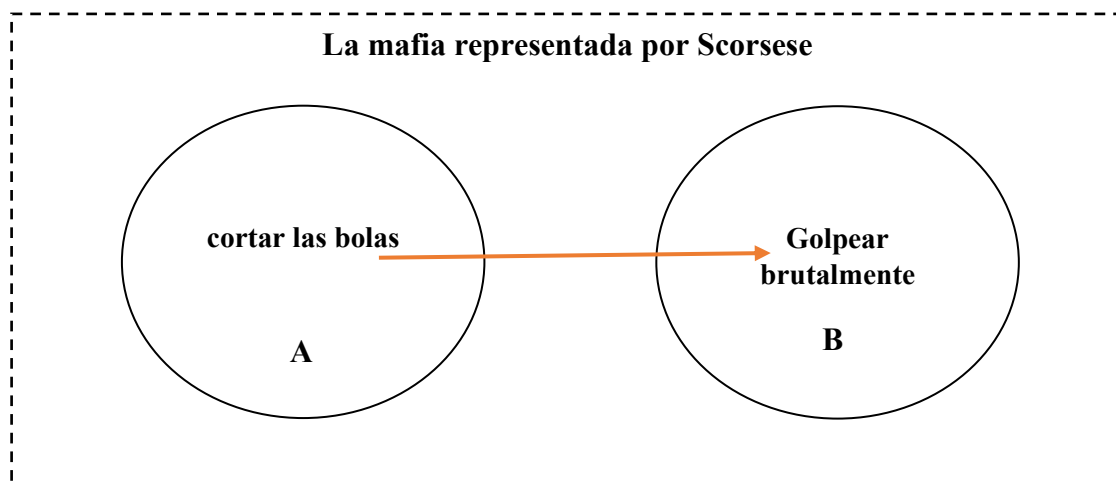
♦ **bola.** [...] || **cortar las ~s.** loc. verb. mtf. Golpear brutalmente. (1-D) *Si haces un trabajo más con ese estúpido imán de policías ♠ de tu primo, voy a olvidar que tu abuela fue tan buena conmigo y te CORTARÉ LAS BOLAS, ¿entiendes eso?* [Mr. French amenaza a Billy por causar disturbios en un bar.]

♠ Ver definición en *imán de policías*.

NOTA

En el idioma original de la película, se usa la expresión *I'll cut your fucking nuts off*. *Nuts* es un sustantivo plural empleado como jerga para hacer referencia a los testículos y al escroto, cuyos sinónimos pueden ser *bolas*, *huevos*, *pelotas*, *cojones* (Collins, 2024).

Metáfora conceptual: CORTAR LAS BOLAS ES GOLPEAR



6.2.3.3. hacer carpintería

♦ **carpintería**. [...] || **hacer** ~. loc. verb. mtf. **enterrar** (|| sepultar un cadáver) (DLE). (1-I) /Un gusto conocerte, aunque sea por teléfono. He oído que pintas casas♠/ Sí, así es. Sí, eso hago. Y también HAGO mi propia CARPINTERÍA. /Oh... Me alegra saberlo./ [Dicho por F. Sheeran en su primera interacción, a través de una llamada telefónica, con J. Hoffa.]

♠ Ver definición en *pintar casas*.

NOTA

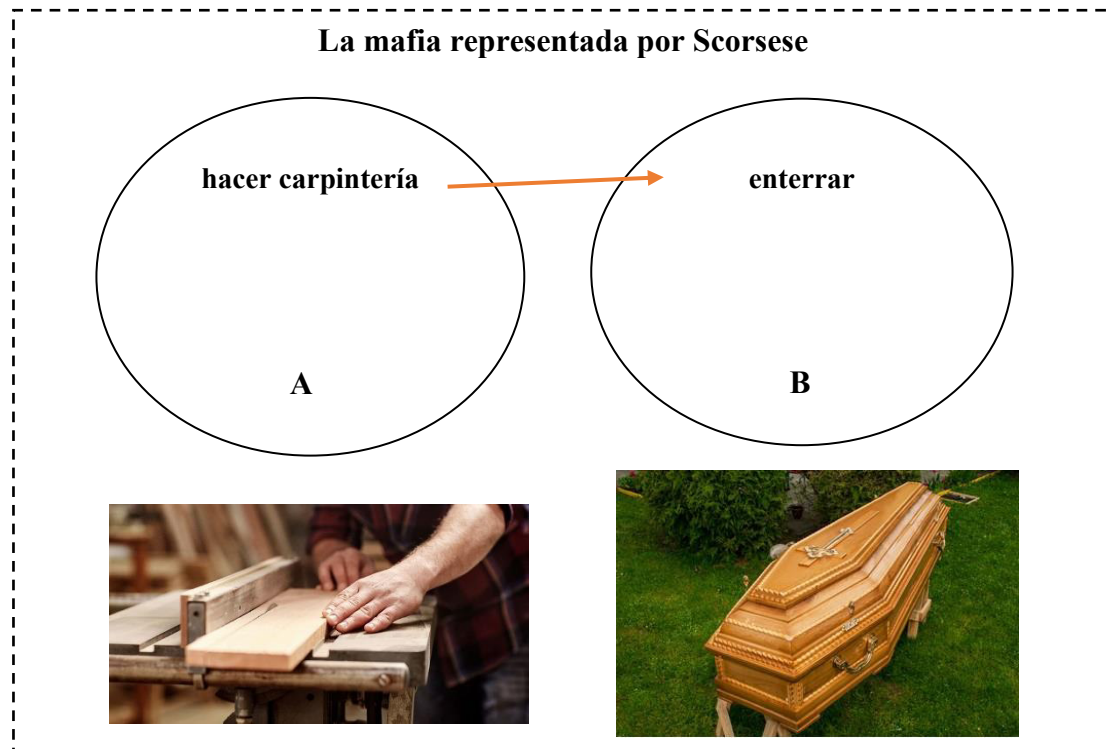
En el idioma original de la película, se usa la locución *do carpentry*.

COMENTARIO

Para *hacer carpintería* se opta, generalmente, por usar un ataúd. Otras opciones son desechar el cuerpo en la basura o quemarlo.

Respecto del ejemplo de uso, Sheeran y Hoffa se comunican vía telefónica usando su código particular. La metáfora se representa de la siguiente manera.

Metáfora conceptual: HACER CARPINTERÍA ES ENTERRAR



Un ejemplo de *hacer carpintería* se observa en *Goodfellas* (1990) cuando Tommy y Jimmy asesinan a Billy Batts (un iniciado) en el bar de Henry. El cuerpo de Billy tiene que desaparecer para que Tommy, Jimmy y Henry no sean culpados del asesinato de un intocable de la mafia; por ello, los tres amigos van a un bosque y entierran a Billy.

6.2.3.4. pintar casas

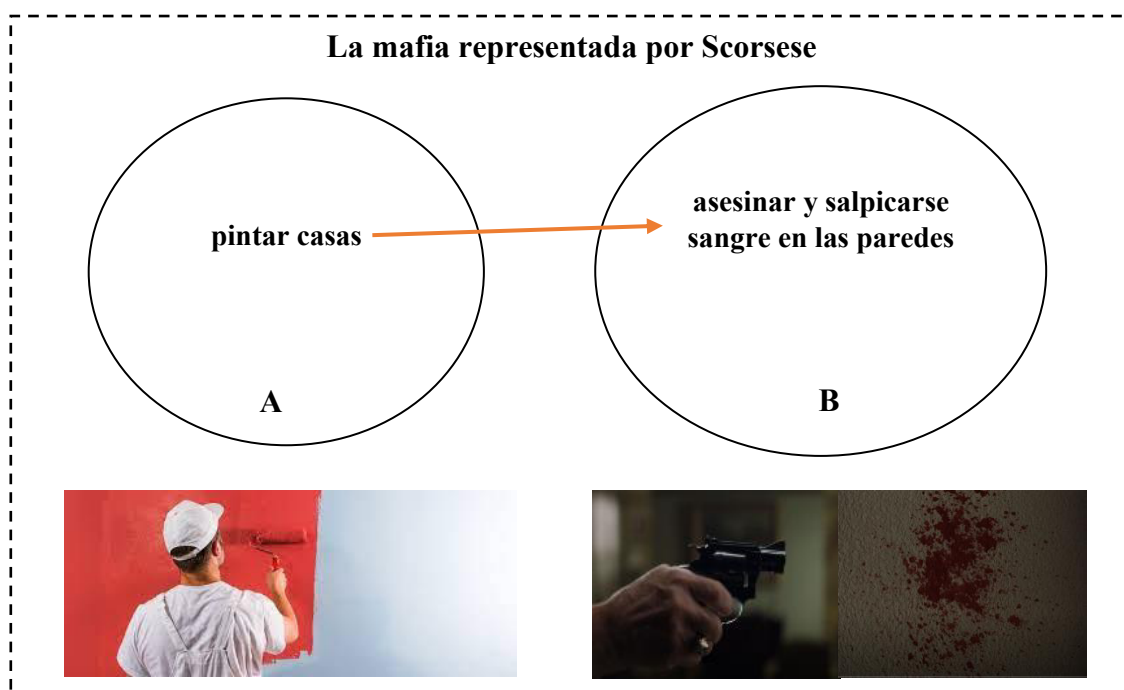
♦ **casa.** [...] || **pintar** ~s. loc. verb. mtf. Generalmente en la cabeza: Disparar y salpicarse la sangre en las paredes. (1-I) *Cuando era joven, creía que los pintores de casas pintaban casas. ¿Qué sabía yo? Yo era de clase obrera. [...]. Hasta que ya no hubo más. Y entonces, entré a PINTAR CASAS yo también. [En el siguiente plano de la película se observa que F. Sheeran asesina a J. Hoffa con disparos en la cabeza y la sangre salpica en las paredes.]*

COMENTARIO

La entrada *pintar casas* es parte del título del libro original en el que se basó la película: *I heard you paint houses: Frank «the irishman» Sheeran and closing the case on Jimmy Hoffa*, de Charles Brandt (2004).

Esta entrada léxica se hace alusión a una muerte brutal y sangrienta. En *The Irishman* (2019), F. Sheeran asesina a J. Hoffa de esta manera. La metáfora se representa a continuación.

Metáfora conceptual: PINTAR CASAS ES ASESINAR



La metáfora PINTAR CASAS ES ASESINAR cimienta la idea de que los mafiosos cometen asesinatos brutales, hasta el extremo de que la sangre de la víctima queda esparcida en las paredes: la sangre es la «pintura» del mafioso.

6.2.3.5. cortar la garganta

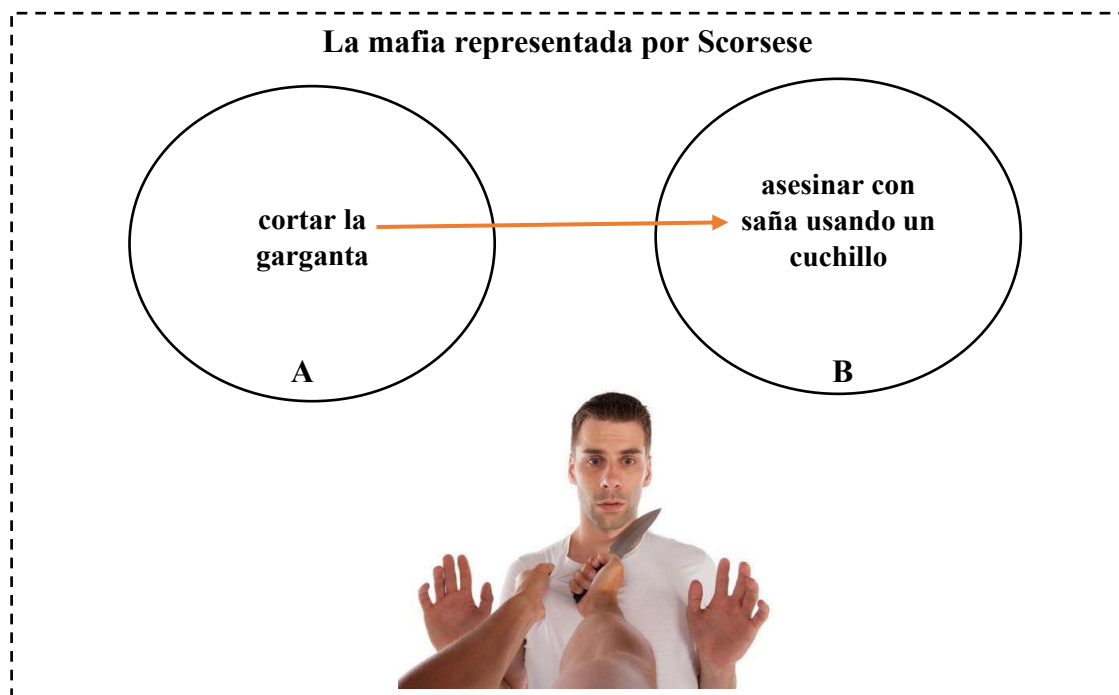
♦ **garganta.** [...] || **cortar la ~.** loc. verb. mtf. Matar con saña usando un cuchillo. (1-D) *Si tu padre viviera y te viera sentado conmigo, digamos que querría hablar conmigo. De hecho, mataría a 7 por CORTARME LA GARGANTA y lo habría hecho.* [F. Costello le advierte a Billy que su padre no hubiera aceptado que trabaje para la mafia.]

NOTA

En el idioma original de la película, se usa la locución *to cut the throat*.

Esta entrada lexical es usada por F. Costello en la película *The Departed* (2006) cuando dice que al padre de Billy no le hubiera gustado que su hijo forme parte del mundo de la mafia. A continuación se representa la metáfora.

Metáfora conceptual: CORTAR LA GARGANTA ES ASESINAR



6.2.3.6. poner un petardo en el culo

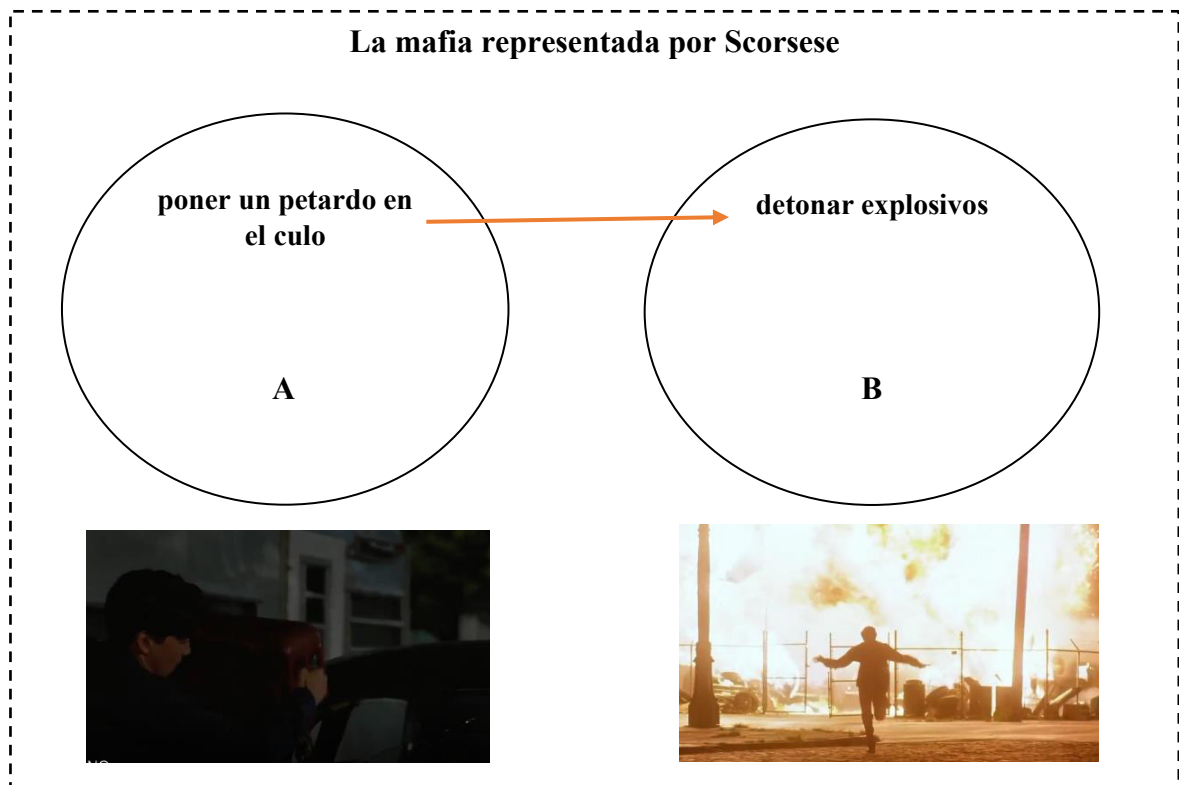
♦ **petardo.** [...] || **poner un ~ en el culo.** loc. verb. mtf. Generalmente en el asiento de un auto: Detonar explosivos. (1-I) *Te diré cuál es el problema: Jimmy hizo que el imbécil de Dorfman retuviera préstamos que Fitz ya había autorizado. [...]. Lo que debes hacer es PONERLE UN PETARDO EN EL CULO a Dorfman. [En la siguiente escena de la película, se observa a Dorfman saliendo de su garaje con su auto.]*

NOTA

En el idioma original de la película se usa la expresión *put a firecracker up Dorfman's ass*. En este contexto, el verbo *put* se traduce como 'poner'. Por otro lado, *firecracker* es un término compuesto que hace referencia a un explosivo/petardo.

Esta entrada léxica la usa Russell Bufalino en la película *The Irishman* (2019) con el fin de manifestar que Dorfman debe cumplir las órdenes de la mafia. La metáfora se representa a continuación.

Metáfora conceptual: PONER UN PETARDO EN EL CULO ES DETONAR EXPLOSIVOS



Esta entrada léxica se asocia generalmente con la explosión de carros, en los que se colocan los petardos que producen la explosión; por ejemplo, como se observa en la película *Casino* (1995).



En *Casino* (1995), 00 h 01 min 06 s



En *Casino* (1995), 00 h 01 min 08 s

En esta escena se observa cómo Sam Rothstein es asesinado dentro de su automóvil debido a la explosión.

A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo de los términos que refieren a las maneras de asesinar de los mafiosos representados por Scorsese.

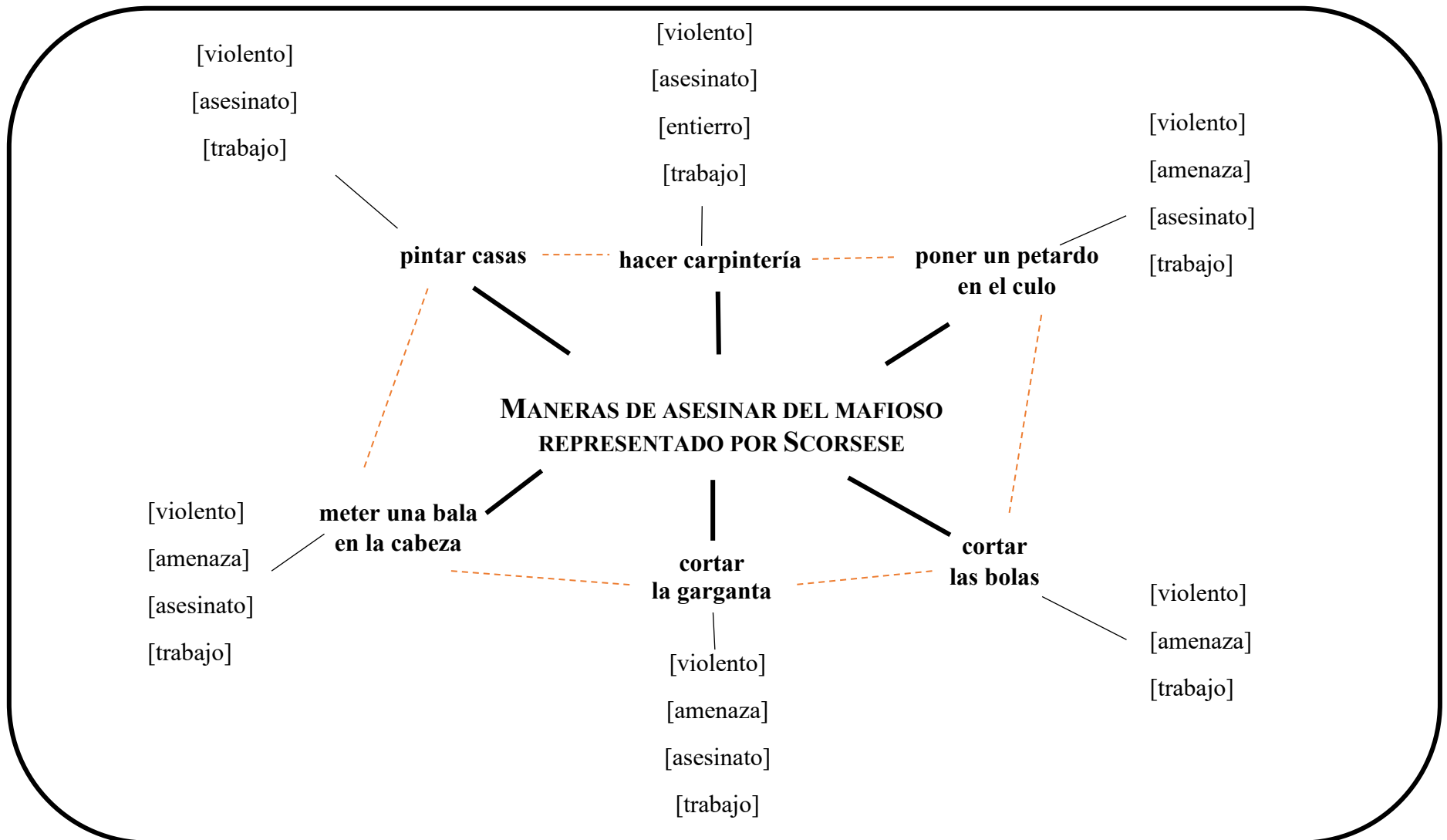


Fig. 2. Mapa semántico-cognitivo de los términos que refieren a las maneras de asesinar del mafioso representado por Scorsese

6.2.4. NEGOCIOS ILÍCITOS DE LA MAFIA REPRESENTADA POR SCORSESE

El campo léxico «negocios ilícitos» está constituido por cinco entradas lexicales, las cuales refieren a las formas de trabajo que se relacionan con los mafiosos en el LMMS.

Para Scorsese, el mundo de la mafia se relaciona con los negocios (pequeñas y medianas empresas). Al ser la autoridad en un territorio determinado, los negociantes (personas comunes) generalmente piden préstamos a los mafiosos para implementar su negocio y los mafiosos son estrictos con los pagos y cobran por brindar seguridad; por ello, muchos de estos negocios quiebran y son adquiridos por los gánsteres, como se observa en *Goodfellas* (1990). Asimismo, en la película *Casino* (1995), los grandes negocios de Las Vegas (los juegos de azar) fueron financiados por los grandes capos de la mafia en la década de 1970, ya que vieron en los casinos una fuente de ingreso mayor: ni el mafioso ni el casino pierden dinero.

A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



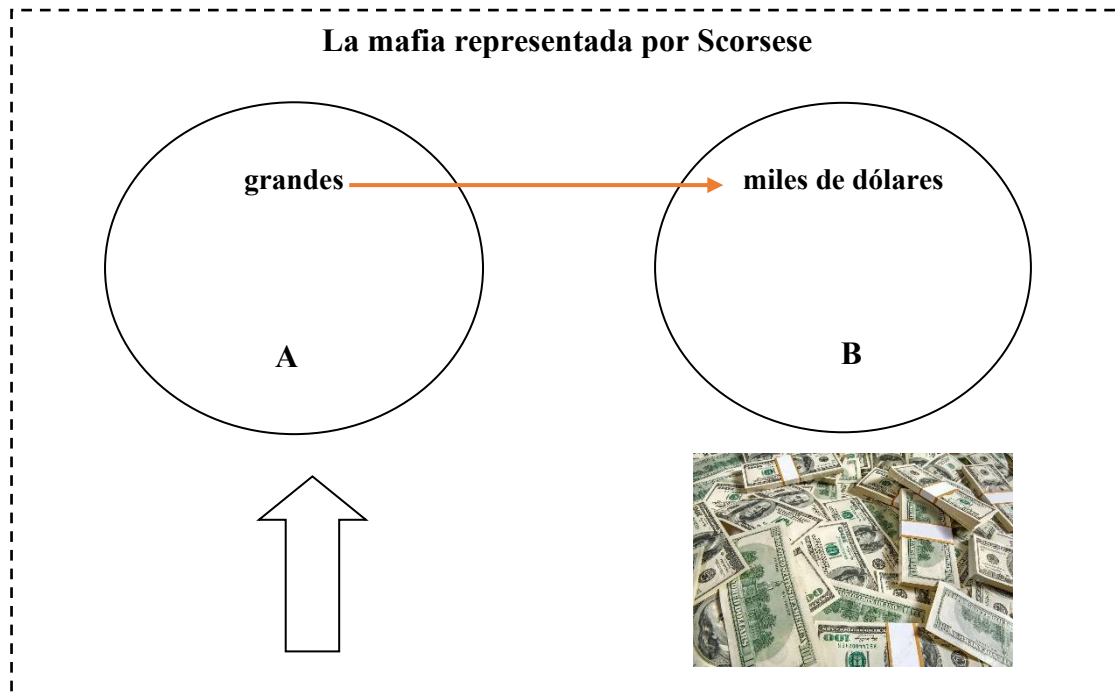
Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.4.1. grandes

grandes. m. pl. coloq. mtf. Miles de dólares. (1-D) *Tengo unos treinta mil dólares de lo del seguro, unos treinta mil de cuando mi mamá murió y esas cosas. [...]. Lo que quiero decir es que, si te doy unos diez de los GRANDES, ¿qué es lo que obtendría?* [Billy C. intenta inmiscuirse en la venta de drogas por medio de su primo Sean Costigan.]

Esta palabra es usada por Billy, en *The Departed* (2006), cuando trata de inmiscuirse en la mafia. La metáfora se representa de la siguiente manera.

Metáfora conceptual: GRANDES ES MILES DE DÓLARES



El mafioso representado por Scorsese viste con ropa cara, asiste a lugares exclusivos, mantiene a su familia en óptimas condiciones, etc., y esto lo logra gracias al dinero que posee. Esto se evidencia en *Goodfellas* (1990) cuando Henry Hill conoce a Jimmy Conway, este último mafioso, que regala dinero a todas las personas de su entorno: al portero por abrirle la puerta, a sus compañeros de juegos del casino, entre otros.

6.2.4.2. tallador

♦ **tallador.** [...] m. Persona intermediaria en los juegos del casino. (1-G) *Le dio cien dólares al portero para abrir la puerta, metía cientos de dólares en los bolsillos de TALLADORES y de quienes dirigían los juegos, el cantinero recibía cien solo por mantener congelados los cubos de hielo. [Voz en off de Henry Hill.]*

COMENTARIO

Los juegos de casino constituyen la forma más usual de recreación de los mafiosos.

Esta entrada léxica se usa en la película *Goodfellas* (1990) cuando Henry conoce a Jimmy Conway. Este entra al club de juegos clandestinos y Henry dice que Jimmy regala dinero a los *talladores*. Asimismo, Rothstein, en la película *Casino* (1995), dice que los *talladores* forman parte de los juegos con naipes.

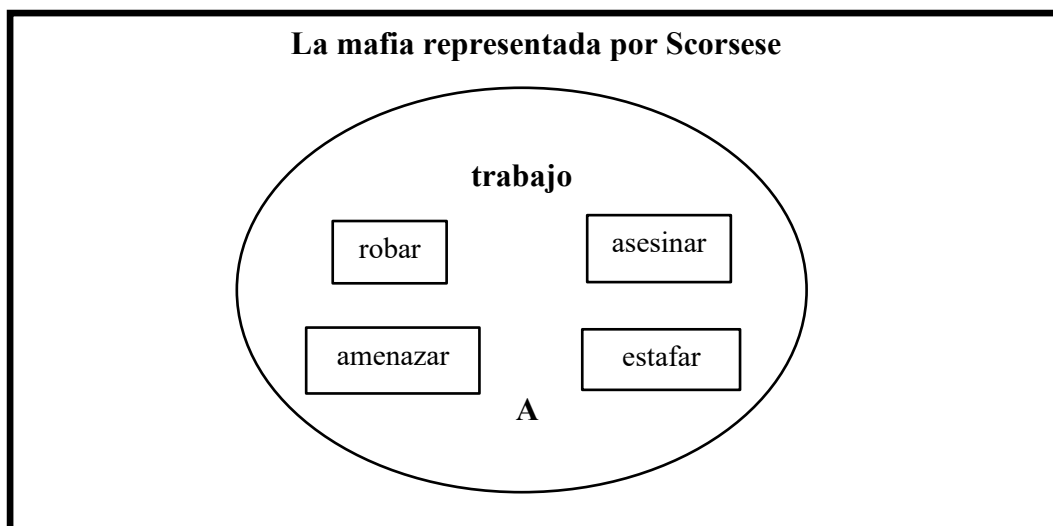
Los talladores son parte fundamental en los casinos, locales de juego (de naipes y de azar) que son el lugar recreativo de la mayoría de los mafiosos. En *Goodfellas* (1990), Henry y sus amigos mafiosos se reúnen para jugar al póker; en *Casino* (1995), los grandes casinos de Las Vegas son liderados por los mafiosos.

6.2.4.3. trabajo

♦ **trabajo.** [...] m. Referido al accionar de un mafioso: Ocupación lucrativa relacionada con actos ilícitos. (1-G) *Asesinar jamás le molestó a Jimmy, era TRABAJO.* [Voz en off de Henry.] (2-I) *Voy a volar una lavandería. Solo es un TRABAJO para ganar un poco de dinero extra.* [Dicho por F. Sheeran.] (3-I) *Russell me tomó afecto enseguida. Después de un tiempo empezó a darme TRABAJOS pequeños.* [Voz en off de F. Sheeran explicando cómo se inició en el mundo de la mafia.]

Esta entrada léxica se usa en *Goodfellas* (1990) en voz de Henry cuando este se refiere a la ocupación delictiva de Jimmy. Asimismo, en *The Irishman* (2019), Sheeran manifiesta que necesita dinero y que para conseguirlo él estallará una bomba en una lavandería; también se alude a los pequeños encargos que realiza un mafioso para ganar la confianza de la mafia.

Se presenta el siguiente gráfico para explicar con más detalle los conceptos asociados con la palabra *trabajo*.



A través de la imagen se conceptualiza que el trabajo del mafioso se relaciona con actos ilícitos. Para formar parte del mundo de la mafia se tienen que realizar pequeños «trabajos», como se inició Frank Sheeran. Esto también se evidencia en *Goodfellas* (1990), ya que Henry Hill inicia su carrera mafiosa cuidando automóviles de los mafiosos. También hay trabajos a gran escala; por ejemplo, cuando Henry Hill y sus amigos roban mucho dinero en el Aeropuerto Internacional John F. Kennedy el 11 de diciembre de 1978. Otro «trabajo» del mafioso se relaciona con los asesinatos de figuras importantes o de la misma mafia, como sucede en *The Irishman* (2019) cuando a F. Sheeran se le encarga asesinar a Joey Gallo y a Jimmy Hoffa.

6.2.4.4. tributo

♦ **tributo.** [...] m. Concesión monetaria para un mafioso. (1-G) *Cientos dependían de él, y él cobraba una comisión. Era un TRIBUTO, como en la madre patria, pero en los EE. UU. [él es Paulie]* (2-G) *Le debo mucho a Air France. Nos llevamos 420.000 dólares sin usar la pistola. Y nos portamos bien. Le dimos TRIBUTO a Paulie. [dicho por Henry.]*

COMENTARIOS

1. En este caso, esta entrada se diferencia de las acepciones del DLE por el objetivo del tributo. No es solo solo por obligación, sino por respeto, por ganar la confianza de un mafioso de alto rango.
2. Los actos por los que se generan los tributos son, generalmente, ilícitos.

Esta entrada lexical se usa en la película *Goodfellas* (1990) cuando Henry reconoce que después de toda actividad criminal a gran escala se debe pagar un tributo al jefe mafioso del sector. El uso del tributo también se observa en *The Departed* (2006), cuando Billy, al infiltrarse en la mafia de Costello, es testigo de la brutalidad de los mafiosos al cobrar los impuestos a los negociantes. En *Casino* (1995) incluso se evidencia que los negocios grandes como los de Las Vegas también pagan tributo, el cual es llevado a los jefes mafiosos que residen en Kansas City. En *The Irishman* (2019), mientras Russell, Frank y sus respectivas esposas viajan para asistir al matrimonio de la hija de Bill Bufalino, se observa que Russell realiza varias paradas para cobrar el tributo de los negociantes; es decir, un mafioso veterano puede pasar su vida cobrando impuestos sin tener que trabajar.

6.2.4.5. tronquista

♦ **tronquista.** [...] m. Camionero afiliado a un sindicato. (1-C) *Parecían unos viejos italianos; pero, créanme, estos eran los que secretamente controlaban Las Vegas, porque controlaban a los TRONQUISTAS y era allí donde se pedía el dinero para un casino. Los TRONQUISTAS no prestaban nada a menos que estos tipos les garantizaran su maletín. [Voz en off de Nicky Santoro.]*

COMENTARIO

Los jefes de los sindicatos de camioneros están relacionados a la mafia.

Esta entrada léxica se usa en la película *Casino* (1995) por Nicky Santoro cuando dice que los *tronquistas* forman parte del sistema de la mafia. Asimismo, es pertinente anotar que los líderes de estos sindicatos son las personas que están más ligadas a la mafia.

Por otra parte, los camioneros son fundamentales en la película *The Irishman* (2019): Jimmy Hoffa fue sindicalista con la «Hermandad Internacional de Camioneros» y estuvo muy ligado a la mafia italoamericana. En esta película se reconoce que los camioneros sirven para

el comercio y el traslado terrestre de distintas mercancías, por esto, generaban mucho dinero. Aquí vale añadir que F. Sheeran inicia como camionero; después conoce a Russell Bufalino, quien lo introduce a la mafia.

A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo de los negocios ilícitos relacionados con los mafiosos representados por Scorsese.

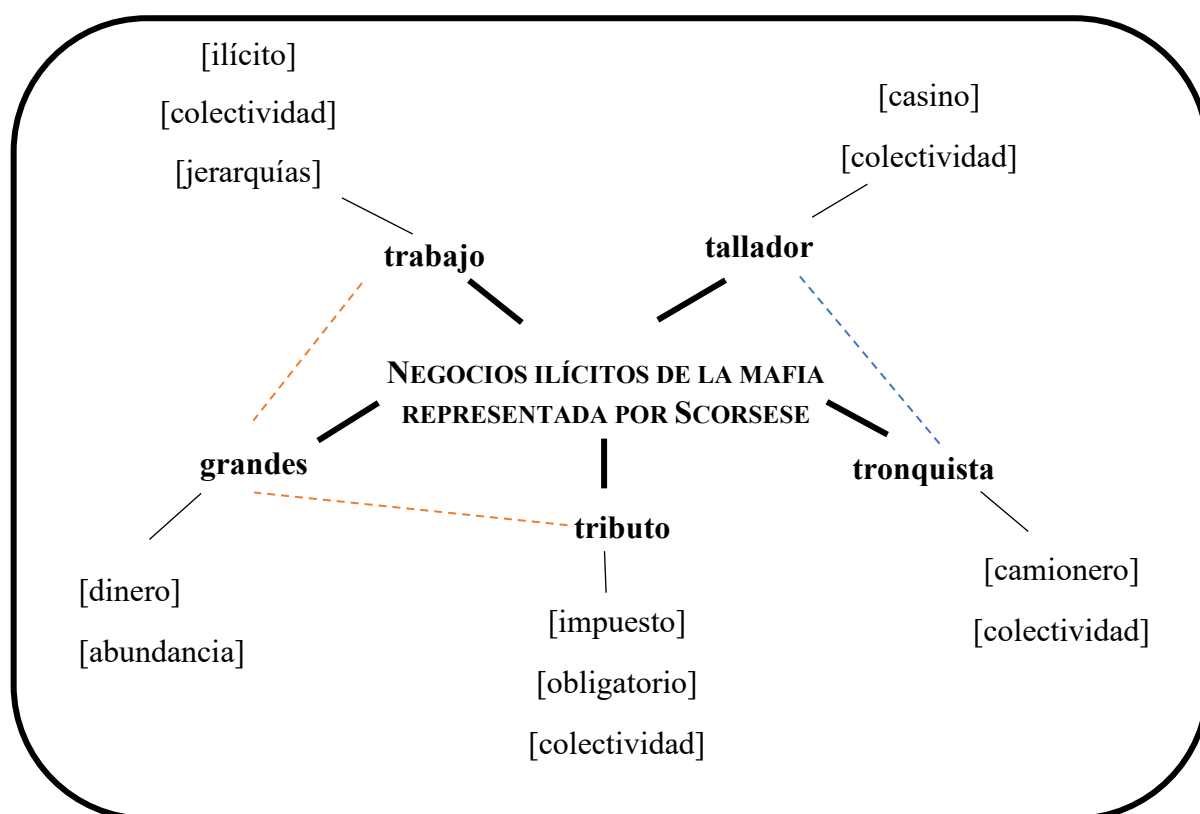


Fig. 3. Mapa semántico-cognitivo de los términos referidos a los negocios ilícitos de la mafia representada por Scorsese

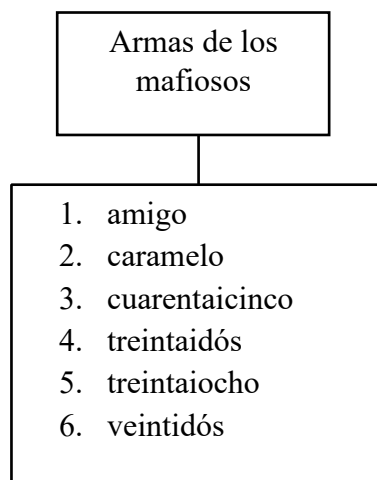
6.2.5. ARMAS DEL MAFIOSO REPRESENTADO POR SCORSESE

El campo léxico «armas de los mafiosos» está constituido por seis entradas lexicales que refieren a las distintas maneras de denominar a las armas de un mafioso en el LMMS. Las entradas presentes son sustantivos.

En las películas de Scorsese se representa que la utilización de las armas por parte de los mafiosos se ha perfeccionado: se pasó de utilizar la *lupara* —una escopeta liviana— a la

kaláshnikov —un arma de mayor calibre y más pesada— y posteriormente, a coches bomba, explosivos, etc., los cuales fueron elaborados y exportados de «países del Este» (Camilleri, 2007). A través de los componentes de este campo léxico se muestra que los mafiosos ya no se restringen a un solo tipo de arma, sino que hay de diferentes calibres; además es necesario anotar el sentido de pertenencia, el vínculo emocional entre el mafioso y su arma (su «amigo»).

A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.5.1. amigo

◆ **amigo.** [...] m. mtf. **revólver** (|| arma corta de fuego) (DLE). (1-I) *¿Traes a tu AMIGO contigo? /Aquí [Señala la parte delantera de su pantalón a la altura del cinturón.]/ Bien, nunca se sabe con ese idiota. [J. Hoffa le advierte a F. Sheeran que deben estar prevenidos en su reunión con los mafiosos.]*

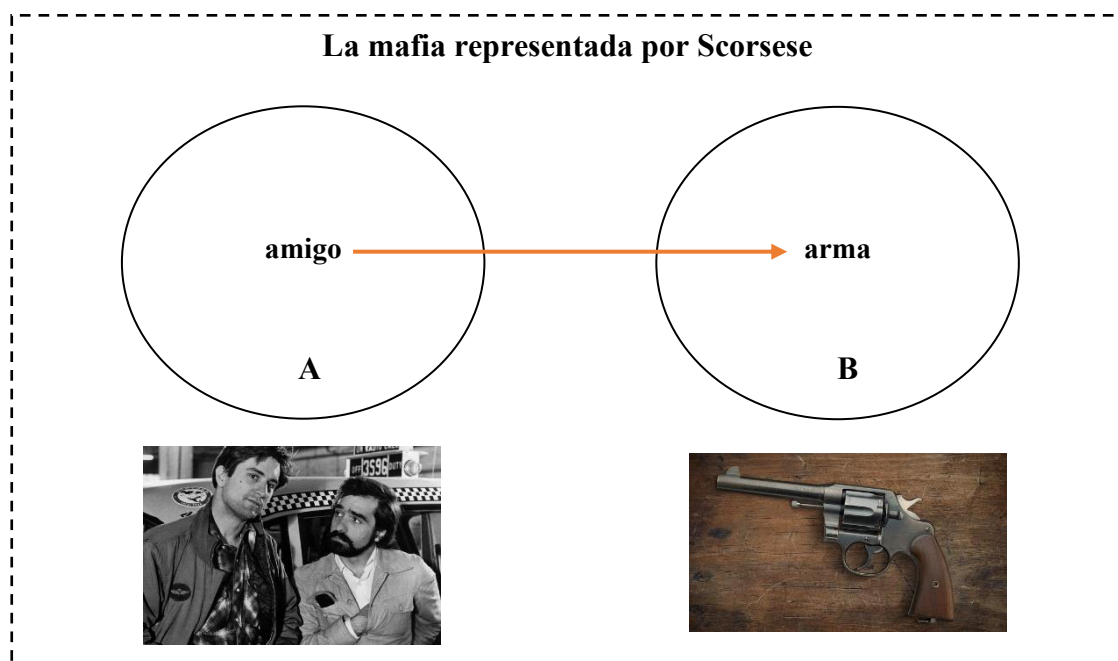
COMENTARIO

El hecho de considerar al arma como un amigo hace que los mafiosos vivan en un ambiente de traición: los mafiosos se desasen de sus armas luego de delinquir, por lo que lo mismo sucede con sus amistades.

La presente entrada lexicográfica se encuentra en la película *The Irishman* (2019) y corresponde a una interacción entre Sheeran y Hoffa, ambos manejan un lenguaje figurado.

La presente entrada analizada es un sustantivo que solo se ha ubicado en género masculino, esta entrada también se encuentra en el DLE, pero sin la acepción presentada que se rige por el contexto del mundo mafioso. Respecto al ejemplo de uso, se debe resaltar que Hoffa iba a tener una reunión con los mafiosos para limar asperezas; pero antes se encontraría con Sheeran, quien lo escoltaría al lugar de la reunión. Ambos en el carro empiezan a hablar y es cuando Hoffa le pregunta por su arma y Sheeran responde con una señalización hacia su bolsillo. Aquí se presenta una metáfora, la cual se representa, a continuación.

Metáfora conceptual: UN AMIGO ES UN ARMA



Se presenta esta metáfora conceptual debido a que el concepto de *amigo* presenta una serie de ideas relacionadas: la cercanía, la confianza y la protección, estas se presentan también en el concepto de *revólver*. Entonces, un arma es fundamental para el mafioso representado por Scorsese porque es muy cercano al mafioso y le da una confianza cimentada en la protección

ante sus adversarios. Siendo así, el vínculo entre el mafioso y su arma es fuerte e importante: no existen mafiosos sin un arma de fuego.

Asimismo, si se considera que cada mafioso tiene un arma consigo, esta podría incluso definir a este mafioso; en *The Irishman* (2019), F. Sheeran, momentos antes de asesinar a Joey Gallo, explica que existen distintas armas que pueden ser utilizadas según la situación encomendada. Téngase en cuenta que existen distintos mafiosos, algunos más rudos, otros más efusivos u otros más serios.

Por otro lado, es pertinente añadir una regla fundamental en la mafia, la cual radica en la desconfianza; por lo tanto, no hay amigos en la mafia. Lo anterior se sustenta en *Goodfellas* (1990), cuando casi al final de la película Henry siente que puede ser eliminado por su amigo mafioso Jimmy, ya que Henry estaba siendo investigado por la policía. También sucede lo mismo con su jefe Paulie, este le da dinero para que desaparezca de su vida. El vínculo amical entre mafiosos es poco visto. En *The Irishman* (2019), Sheeran asesina a su gran amigo Hoffa por un encargo de los capos de la mafia. Los *amigos* son como las armas, los propios mafiosos se deshacen de estas para no tener relación con el crimen que cometieron y luego solo utilizan otra y así sucesivamente, como lo hacen con sus amigos.

6.2.5.2. caramelo

♦ **caramelo.** [...] m. coloq. mtf. **bomba** (|| artefacto explosivo provisto de un dispositivo para que estalle en el momento conveniente) (DLE). (1-1) /Es demasiado trabajo♠/ ¿Has pensado en utilizar CAMELOS? /¿Qué?/ CAMELOS /¿Qué carajos es eso?/ [En el siguiente plano de la película, se presenta a F. Sheeran llevando un paquete de explosivos para hacer estallar los taxis de conductores no sindicalizados; posteriormente, se visualiza la explosión.]

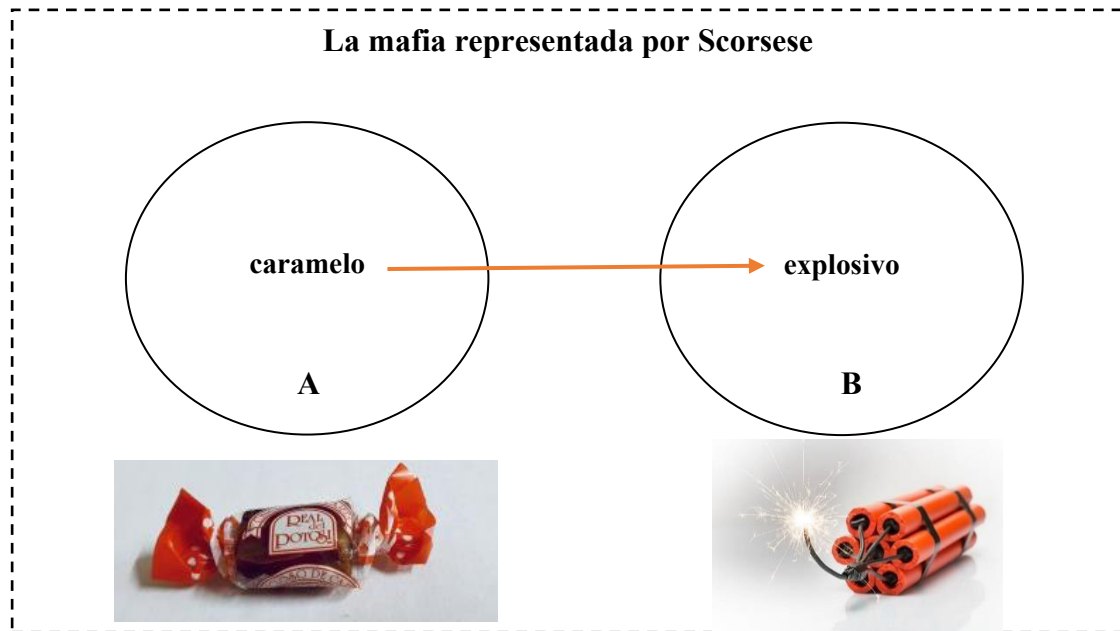
♠ Ver definición en *trabajo*.

NOTA

En el idioma original de la película, esta entrada se presenta con la voz *candy*.

Esta entrada léxica la usa F. Sheeran en la película *The Irishman* (2019) cuando habla con un jefe de los sindicalistas: Sheeran le explica que la utilización de explosivos es más efectiva. Sheeran considera que es mejor colocar explosivos en vez de sumergir los taxis en el mar: ahorran tiempo y esfuerzo. La metáfora se representa de la siguiente manera.

Metáfora conceptual: UN CARAMELO ES UN EXPLOSIVO



La explicación de la metáfora radica en identificar que el dominio origen A (*caramelo*) tiene entre sus rasgos el tamaño pequeño que se relaciona con el dominio meta B (explosivos), que también son pequeños; ambos con relleno: el caramelo con dulce; el explosivo con pólvora. Esta entrada léxica se relaciona con *poner un petardo en el culo*, que se refiere también a la explosión de los automóviles.

cuarentaicinco. f. coloq. mtn. Arma de calibre grande. (1-I) *Debes hacer mucho ruido para que los testigos huyan, así no te van a mirar. Pero no el ruido de una CUARENTAICINCO, porque es excesivo y una patrulla podría escucharte a varias calles.* [F. Sheeran se prepara para asesinar a Jhosep Gallo.]

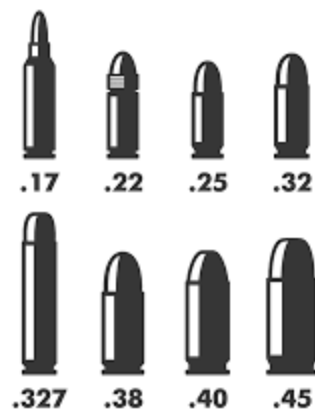
COMENTARIO

Una CUARENTAICINCO se diferencia de los demás tipos de armas por su calibre y por la marca de fabricación, que es alemana: Anschütz, DWM, Erma, Korth, entre otras.

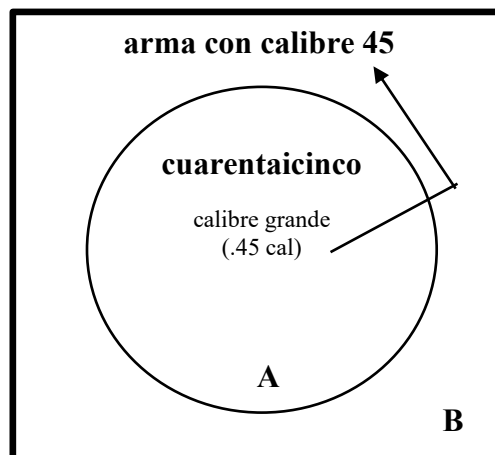
Cabe aclarar que el calibre (*cal*) es el diámetro del cañón (lugar de donde sale la bala) del arma de fuego, lo cual se relaciona con el tamaño de los proyectiles.

En *The Irishman* (2019), F. Sheeran explica acerca de los diferentes tipos de armas de fuego que se utilizan en el mundo de la mafia: la de .45 cal es una de las más grandes y, por tanto, produce mayor daño a la víctima. También explica que existen armas más poderosas, como las que utilizan los cazadores, de .80 cal, por ejemplo.

Los mafiosos usan armas de fuego fáciles de movilizar; por ello, utilizan armas con calibres de entre .17 cal (calibre 17) hasta .45 cal (calibre 45). Para detallar la clasificación se presenta la siguiente imagen.



Metonimia conceptual: UNA CUARENTAICINCO ES UN ARMA CON CALIBRE 45



6.2.5.4. treintaidós

treintaidós. f. coloq. mtn. Arma de calibre pequeño, pero con más poder que una **veintidós** (LMMS). (1-I) *La policía dice que la TREINTAIDÓS es una pistola de mujer, porque es fácil de manejar y no causa tanto daño como la treintaiocho♠, pero hace lo suficiente.* [F. Sheeran se prepara para asesinar a Jhosep Gallo.]

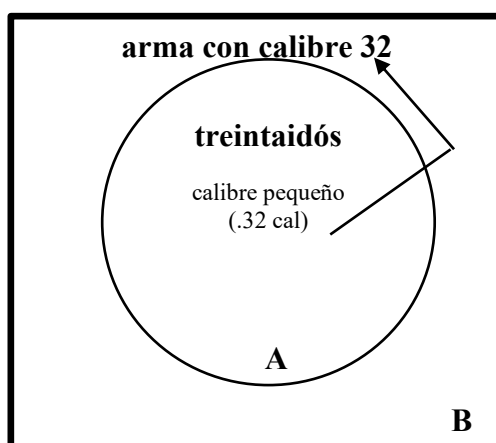
♠ Ver definición en *treintaiocho*.

COMENTARIO

Una TREINTAIDÓS se diferencia de los demás tipos de armas por su calibre y por la marca de fabricación brasileña: Amadeo Rossi, IMBEL, Taurus.

Esta entrada léxica la usa F. Sheeran en *The Irishman* (2019) para explicar que las armas se diferencian por su calibre.

Metonimia conceptual: UNA TREINTAIDÓS ES UN ARMA CON CALIBRE 32



6.2.5.5. treintaiocho

treintaiocho. f. coloq. mtn. Arma de calibre mediano. (1-I) *La policía dice que la treintaidós♠ es una pistola de mujer, porque es fácil de manejar y no causa tanto daño como la TREINTAIOCHO, pero hace lo suficiente.* [F. Sheeran se prepara para asesinar a Jhosep Gallo.]

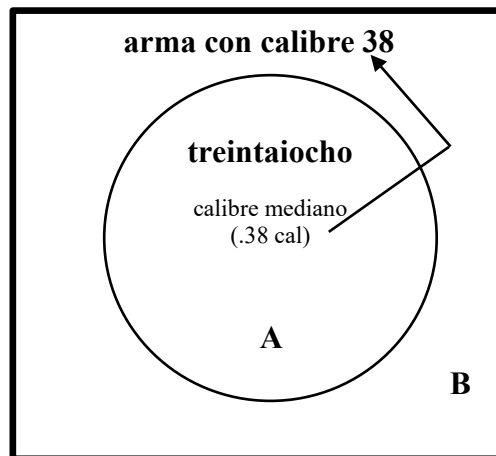
♠ Ver definición en *treintaidós*.

COMENTARIO

Una TREINTAIOCHO se diferencia de los demás tipos de armas por su calibre y por la marca de fabricación norteamericana: ArmaLite, DS Arms, LWRC International, Rock Fiver Arms, etc.

Esta entrada léxica se usa en *The Irishman* (2019) cuando F. Sheeran explica que la diferencia entre los tipos de armas según el calibre: las armas de .17 cal hasta las de .32 cal son de calibre pequeño, las de .38 cal tienen un calibre de medio y las que van de .40 cal hasta .50 cal son de calibre grande.

Metonimia conceptual: UNA TREINTAIOCHO ES UN ARMA CON CALIBRE 38



6.2.5.6. veintidós

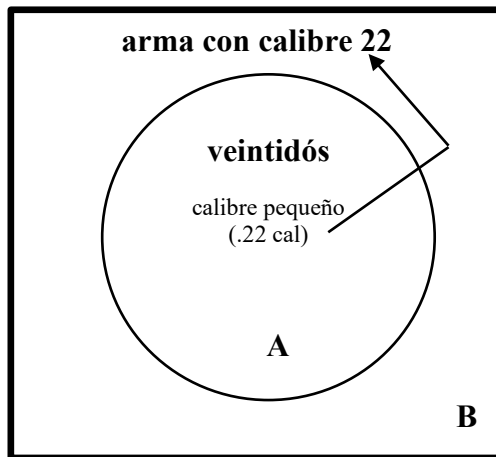
veintidós. f. coloq. mtn. Arma de calibre pequeño. (1-I) *Necesitas algo con más poder de ataque que una VEINTIDÓS.* [F. Sheeran se prepara para asesinar a Jhosep Gallo (miembro de los Colombo).]

COMENTARIO

Una VEINTIDÓS se diferencia de los demás tipos de armas por su calibre y por la marca de fabricación italiana: Antonio Zoli, Beretta, FABARM, Perazi, etc.

Esta entrada lexicográfica se usa en la película *The Irishman* (2019) cuando F. Sheeran explica que existen distintos tipos de armas, diferencia que se basa en el calibre que estas tienen. Sheeran utiliza la palabra para referirse al tipo de arma que tiene calibre pequeño: son armas silenciosas y muy ligeras de llevar. Se colige que un mafioso que recién empieza utiliza una *veintidós*; esto por una serie de razones, entre las que destaca la falta de dinero.

Metonimia conceptual: UNA VEINTIDÓS ES UN ARMA CON CALIBRE 22



A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo de las armas relacionadas con los mafiosos representados por Scorsese.

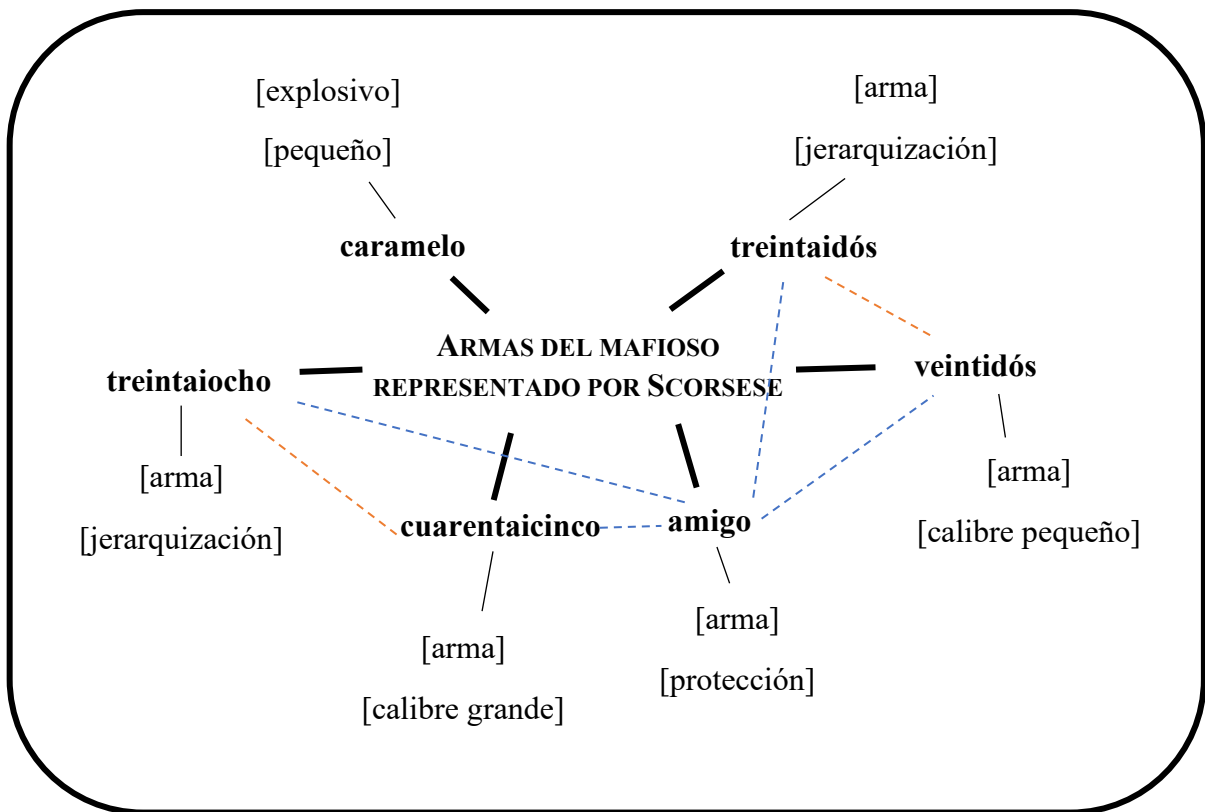
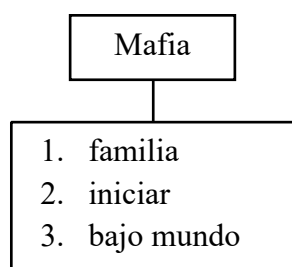


Fig. 4. Mapa semántico-cognitivo de los términos referidos a las armas del mafioso representado por Scorsese

6.2.6. MAFIA REPRESENTADA POR SCORSESE

El término *mafia* se conceptualiza como una organización de personas que cometen actos ilícitos (DLE). El campo léxico «mafia» en las películas de Martin Scorsese está constituido por tres entradas léxicas.

Ser parte de la mafia («familia») es una elección individual, ya que no necesariamente el hijo tiene que seguir los pasos del padre: «un hombre se abre su propio camino [...]. Cuando te decides a ser algo, puedes serlo», es lo que dice Frank Costello al inicio de *The Departed* (2006: 00 h 04 min 00 s-00 h 04 min 45 s). Por otra parte, un mafioso no suele estar solo, por lo que la pertenencia a la mafia va a implicar colectividad, característica de este mundo criminal. A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.6.1. familia

♦ **familia.** [...] f. mtf. Organización máxima mafiosa, italiana, que otorga beneficios. (1-G) *Para ser miembro había que ser 100% italiano y tener parientes en la madre patria♠. Era el honor más alto que ofrecían. Quería decir que pertenecías a una FAMILIA. Quería decir que nadie podía meterse contigo. [Voz en off de Henry.]*

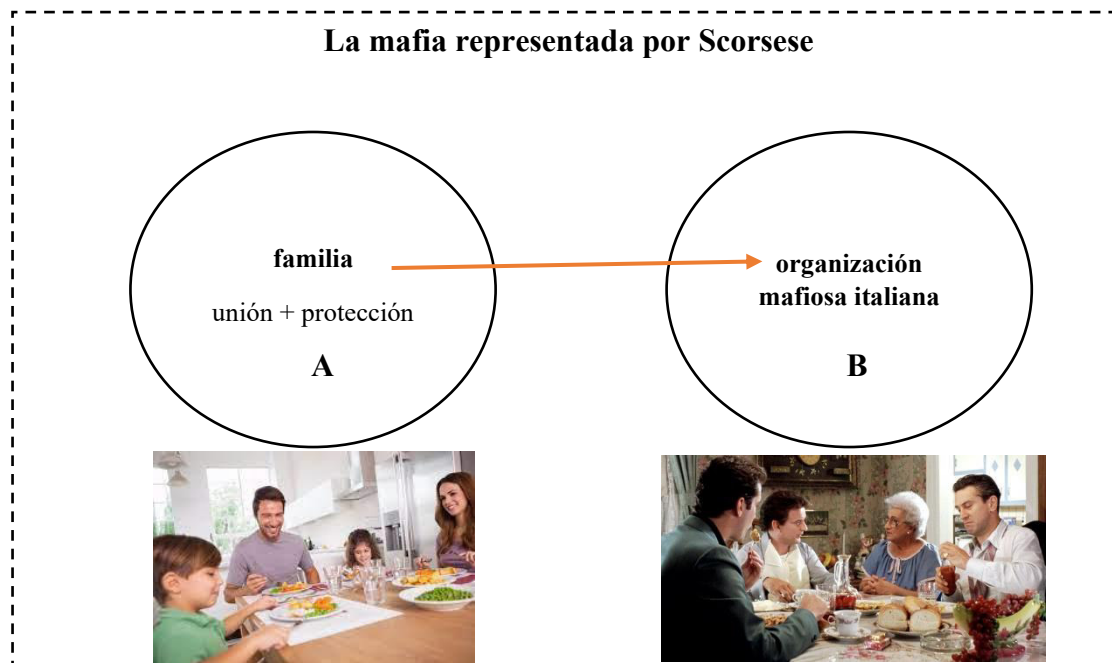
♠ Ver definición en *madre patria*.

COMENTARIOS

1. Los integrantes de una *familia* solo tienen nacionalidad o ascendencia italiana. Los otros grupos étnicos (irlandeses, judíos, etc.) no pueden pertenecer a una *familia*.
2. Entre los beneficios por pertenecer a una familia se consideran volverse intocable y ser partícipe en las decisiones de la mafia.

Esta entrada léxica la usa Henry en la película *Goodfellas* (1990) cuando explica cómo un mafioso puede convertirse en miembro de una *familia* y los beneficios que ello conlleva.

Metáfora conceptual: LA FAMILIA ES UNA ORGANIZACIÓN MAFIOSA



La «familia mafiosa» es importante para un mafioso, tanto como su familia sanguínea. Scorsese instauro la idea de que los mafiosos no siempre son malos: comparten el sentido de familia y el de proteger a quienes aman.

♦ **iniciar.** [...] tr. Llegar a ser miembro de la mafia. U. t. c. s. (1-G) *Para Jimmy, el INICIAR a Tommy era como INICIAR a todos. Ahora uno de los nuestros era miembro.* [Henry explica que Tommy será miembro de la mafia.]

NOTA

En el idioma original de la película, esta entrada se presenta con la locución *being made*.

Esta entrada léxica la usa Henry en la película *Goodfellas* (1990) cuando habla acerca del ingreso de Tommy en el mundo de la mafia. Esta inclusión es fundamental para el mafioso, ya que así podrá tomar parte las decisiones de la «familia».

Por otro lado, es pertinente anotar que los rituales de iniciación se vinculan con las ceremonias religiosas, ya que se considera que la iniciación es como un bautizo religioso: los capos de la mafia solicitan que se inicie a determinados mafiosos y estos aceptan porque implica subir de rango, cumplir las reglas de la mafia y así convertirse en hombres de honor.

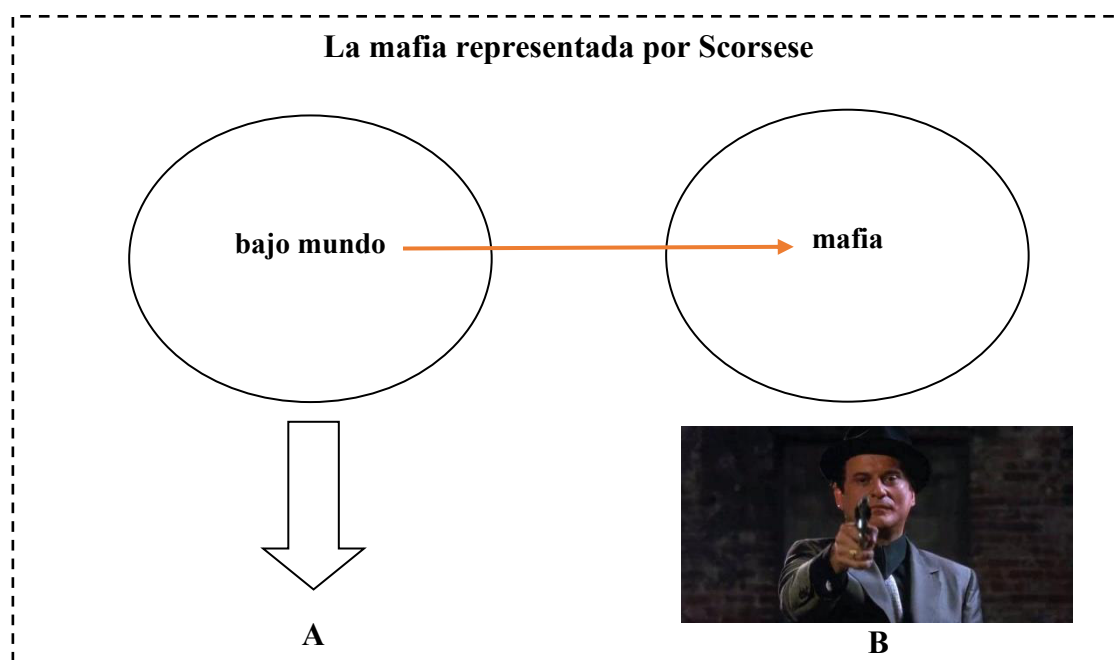
6.2.6.3. bajo mundo

♦ **mundo.** [...] || **bajo ~.** m. mtf. **mafia** (|| organización criminal y secreta) (DLE).
 (1-I) *Frank Fitzsimmons le vendió el sindicato a sus amigos del BAJO MUNDO. La mafia lo controla.* [J. Hoffa busca desacreditar a su competencia para volver a liderar el sindicato de camioneros.]

NOTA
 En el idioma original de la película se usa la voz *underworld pals*.

Esta entrada léxica la usa Hoffa en la película *The Irishman* (2019). La intención de Hoffa es desacreditar a F. Fitzsimmons, con el fin de mantener el poder en el sindicato de camioneros en las nuevas elecciones. A continuación se representa el proceso metafórico.

Metáfora conceptual: EL BAJO MUNDO ES LA MAFIA



La metáfora en esta entrada léxica se representa en la conceptualización de cada uno de los términos del dominio origen: *mundo* y *bajo*. Hoffa se considera superior a los otros mafiosos porque cree que forma parte de un grupo en el que las reglas sí se respetan.

A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo de los términos relacionados con la mafia.

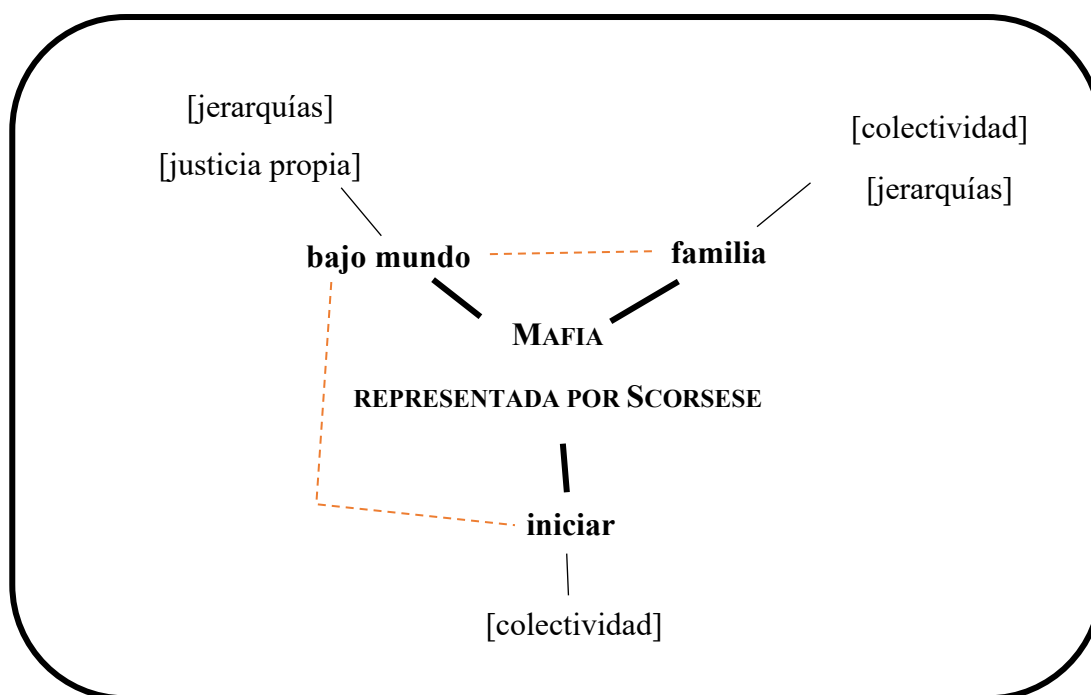


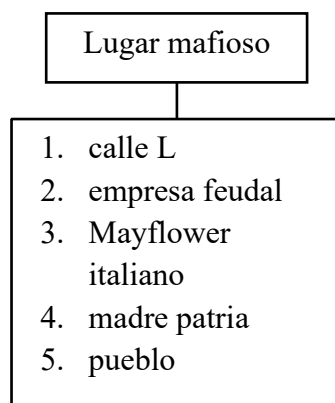
Fig. 5. Mapa semántico-cognitivo de los términos referidos a las armas del mafioso representado por Scorsese

6.2.7. LUGARES MAFIOSOS REPRESENTADOS POR SCORSESE

El campo léxico «lugar mafioso» está constituido por cinco entradas lexicales que se refieren a los lugares en los que se desenvuelven los mafiosos del LMMS.

En sus películas, Scorsese representa las costumbres de los mafiosos italianos, cómo fue que llegaron a Norteamérica e incluso las connotaciones negativas que se les atribuyen.

A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.7.1. calle L

♦ **calle.** [...] || ~L. f. mtn. Pequeña Italia en Boston, Estados Unidos. (1-D) *Si alguna vez quieres ganarte un dinero, ve a la CALLE L. ¿Sabes dónde estoy en la CALLE L?* [F. Costello le ofrece trabajo al niño C. Sullivan.]

COMENTARIOS

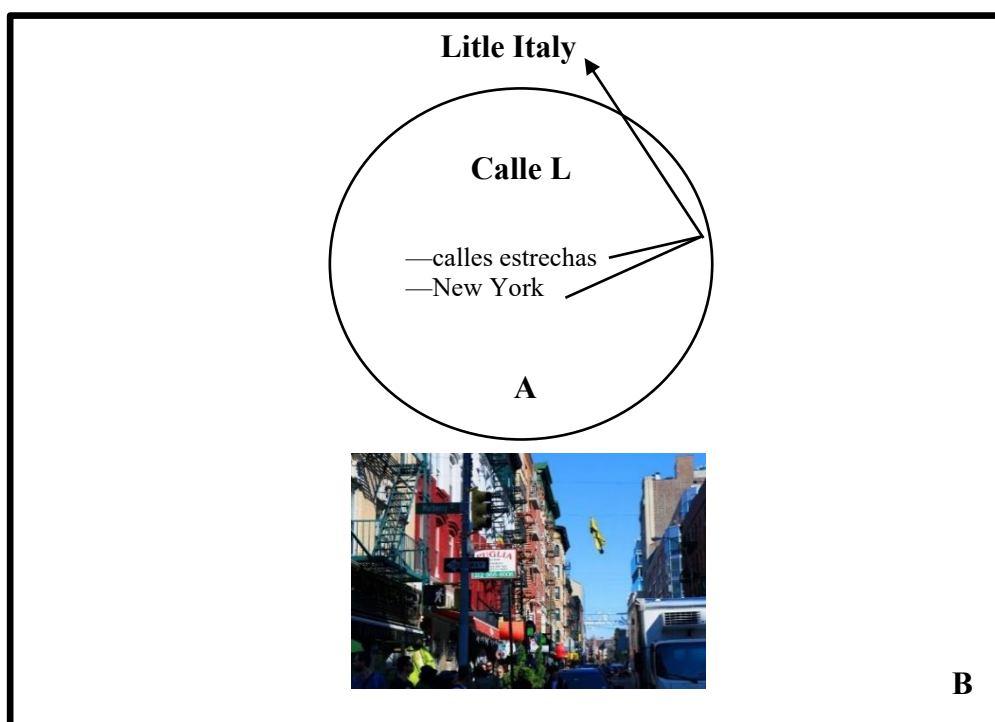
1. Esta parte de la ciudad de Boston tiene calles estrechas y cuenta con algunos de los edificios más antiguos de la ciudad.
2. La pequeña Italia más representativa es la que se ubica en New York y es donde se asentaron los primeros migrantes italianos. Más información acerca de esta ciudad neoyorquina en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3tkd5XO>

La presente entrada léxica la usa F. Costello en la película *The Departed* (2006) cuando le ofrece la posibilidad de un trabajo al niño Colin Sullivan.

La pequeña Italia de Boston se caracteriza por tener calles estrechas (en línea recta), así como edificaciones antiguas; también es el lugar donde los mafiosos, sobre todo italianos, encuentran un refugio. En la película, es el centro de operaciones de F. Costello; por ello, al niño Sullivan a ese lugar.

A continuación se representa la metonimia conceptual.

Metonimia conceptual: LA CALLE L ES LA PEQUEÑA ITALIA

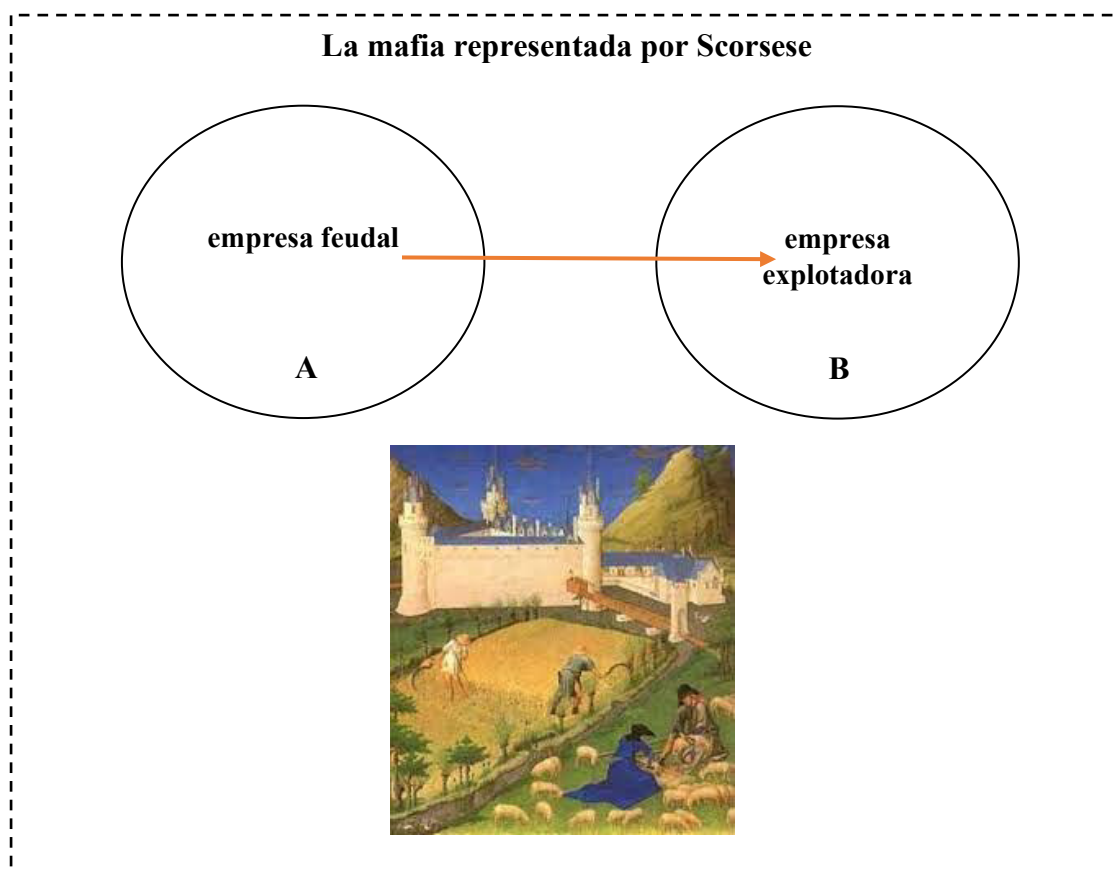


6.2.7.2. empresa feudal

♦ **empresa.** [...] || ~ **feudal.** f. mtf. Lugar de trabajo donde se remunera de manera insuficiente a los mafiosos. (1-D) *No pagas mucho, lo sabes. Prácticamente es una EMPRESA FEUDAL.* [Billy C. le explica a F. Costello una de las razones por las que puede existir un infiltrado en su territorio.]

Esta entrada léxica la usa Billy C. en la película *The Departed* (2006) con el propósito de explicar a Costello que puede haber un infiltrado en su territorio.

Metáfora conceptual: UNA EMPRESA FEUDAL ES UNA EMPRESA EXPLOTADORA



6.2.7.3. Mayflower italiano

Mayflower [...] || ~ italiano. m. anton. Embarcación con migrantes italianos. (1-I)

Provenía de la realeza de la mafia, por así decirlo: los Sciandra. Para ellos era cómo haber venido en el MAYFLOWER ITALIANO. [F. Sheeran explica los orígenes de Carrie, la esposa de Russell Bufalino.]

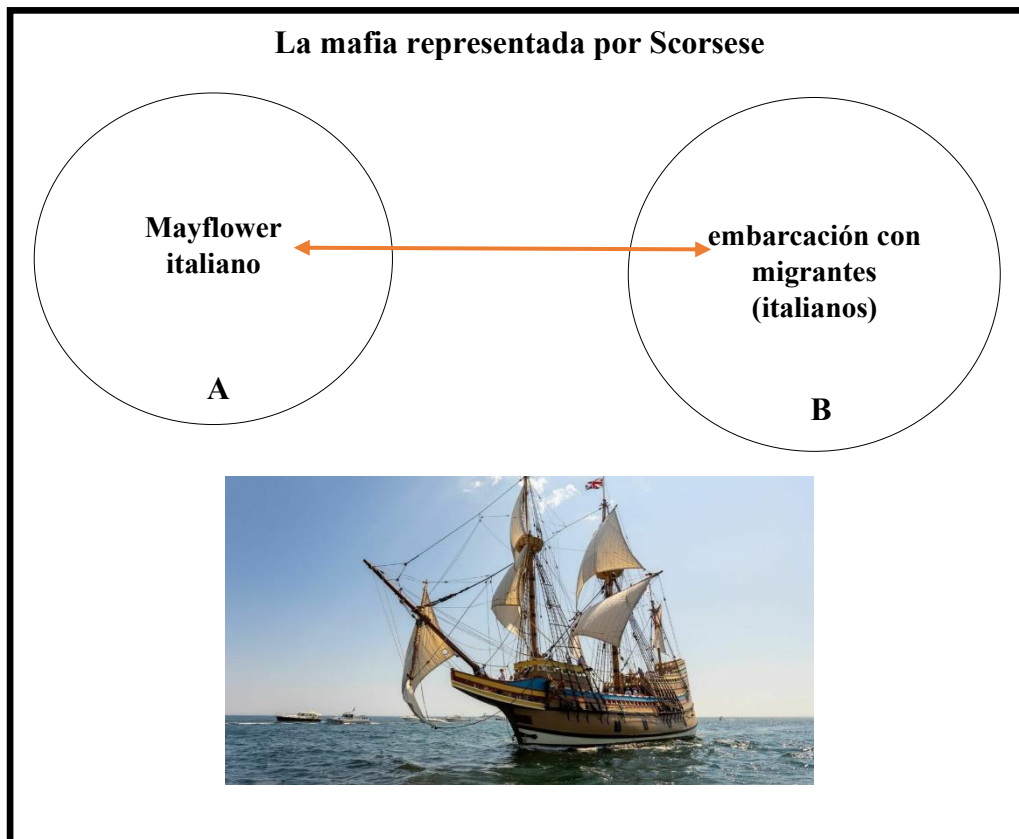
COMENTARIO

Esta entrada se relaciona con la embarcación Mayflower de la migración inglesa a territorio norteamericano. Se tiene más información sobre esta embarcación inglesa en el siguiente enlace: <https://bbc.in/3czzp9S>

La presente entrada léxica la usa Sheeran en la película *The Irishman* (2019) cuando habla del origen de Carrie, la esposa de Russell, quien estaba relacionada a la realeza de la

mafia italiana. Además, esta entrada se relaciona con la época inicial de la mafia, a mediados del siglo XIX, cuando los migrantes de los pueblos italianos llegaron a América. La antonomasia se representa a continuación.

Antonomasia: EL MAYFLOWER ES TODA EMBARCACIÓN CON MIGRANTES



La antonomasia se considera de la siguiente manera: el dominio origen (A) es *Mayflower italiano* y el dominio meta (B) es la embarcación que transporta a emigrantes italianos. Hay que considerar también que el «Mayflower» original transportó a ingleses de clase alta, por lo que es posible que el «Mayflower italiano» haya transportado a italianos de alcurnia vinculados con la mafia: se cita a Carrie, de apellido Sciandra, familia muy importante en la mafia italiana.

6.2.7.4. madre patria

♦ **patria.** [...]||**madre** ~. f. mtf. Generalmente referido a Italia: País europeo imperialista. (1-G) *Cientos dependían de él, y el cobraba una comisión. Era un tributo♠, como en la MADRE PATRIA, pero en los EE. UU.* [Voz en off de Henry explicando el oficio de Paulie.]

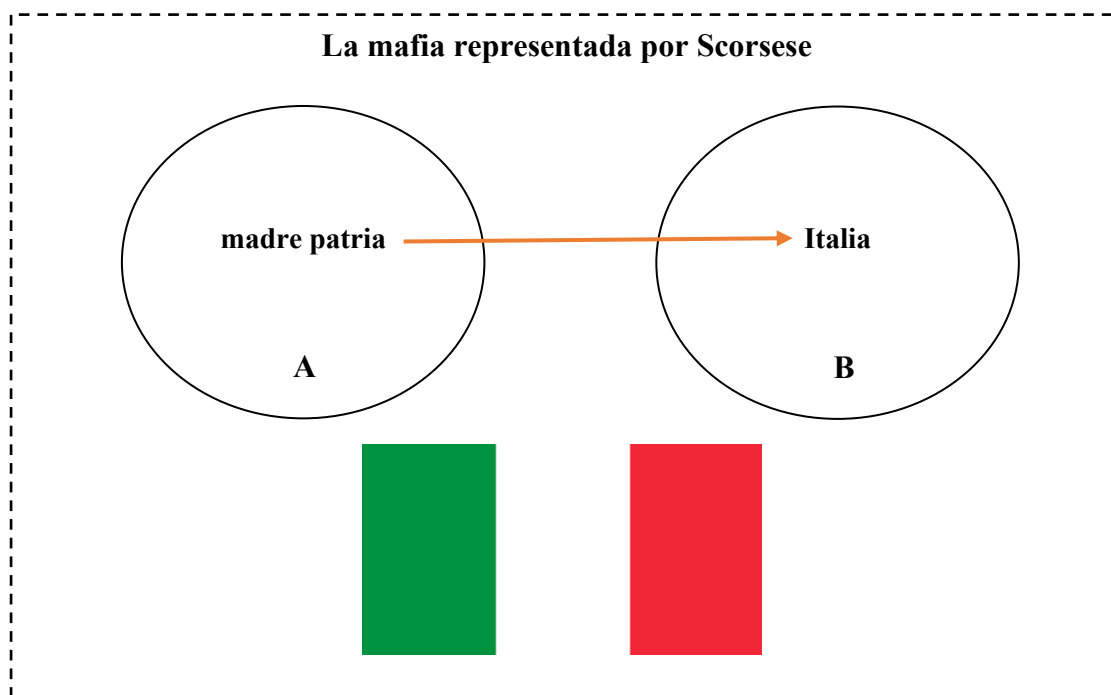
♠ Ver definición en *tributo*.

NOTA

En el idioma original de la película se usa *old country*.

Esta entrada léxica la usa Henry en la película *Goodfellas* (1990) cuando explica el oficio de Paulie: el cobro de tributos. Henry utiliza esta expresión para aludir al país de origen de Paulie, Italia, en donde existe la mafia que sirve de modelo a los italoamericanos. La metáfora se representa de la siguiente manera.

Metáfora conceptual: LA MADRE PATRIA ES ITALIA



6.2.7.5. pueblo

♦ **pueblo**. [...] m. despect. Conjunto de personas de origen italiano. (1-I) *No olvides que ese PUEBLO te llevó a dónde estás.* [Tony Pro encara a J. Hoffa, quien menospreció a los integrantes de la mafia por su accionar.]

NOTA

En el idioma original de la película se usa la expresión *you people*, cuya interpretación varía de acuerdo con el contexto de uso. Por ejemplo, se puede emplear como insulto hacia un grupo específico de personas que comparten una cultura, etnia, actividades, entre otras.

COMENTARIO

J. Hoffa estereotipa a los italianos como mafiosos y, por eso, los desprecia, a pesar de estar relacionado con ellos.

La entrada léxica *pueblo* la usa Tony Provenzano en la película *The Irishman* (2019) cuando habla con Hoffa, quien considera a todos los italoamericanos como los mafiosos. Tony Provenzano es italoamericano, por lo que su pueblo sería Italia.

A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo de los términos relacionados con los lugares mafiosos representados por Scorsese.

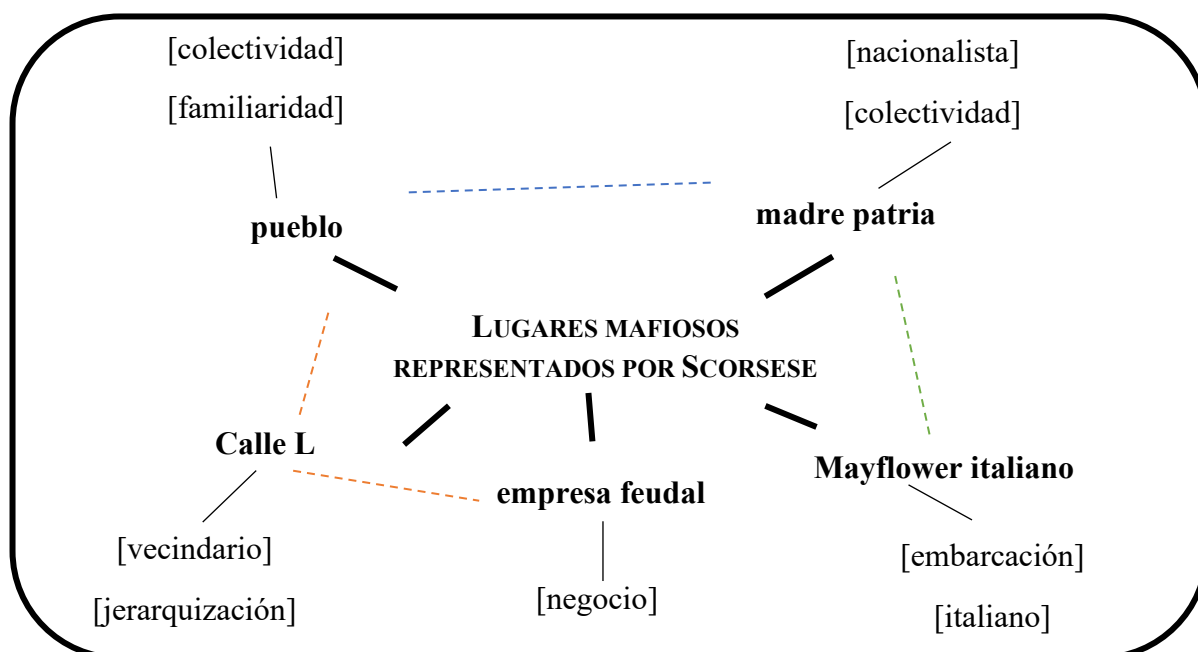
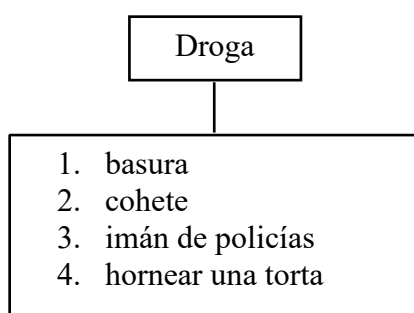


Fig. 6. Mapa semántico-cognitivo de los términos referidos a los lugares mafiosos representados por Scorsese

6.2.8. DROGAS EN LA MAFIA REPRESENTADA POR SCORSESE

El subcampo léxico «droga» está constituido por cuatro entradas lexicales del LMMS. Para el mafioso representado por Scorsese no se debe participar en el mundo de las drogas: en *Goodfellas* (1990), Paulie (el jefe mafioso) no se atreve a vender drogas y le advierte a Henry que no lo haga. Si el mafioso decide vender drogas, debe ser responsable de las consecuencias.

A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.8.1. basura

♦ **basura.** [...] f. despect. mtf. Droga de muy mala calidad. (1-M) ¡No traigas aquí esa BASURA! [Tony, luego de echar a un drogadicto de su bar, le increpa a un hombre por pensar que este le vendía.]

COMENTARIO

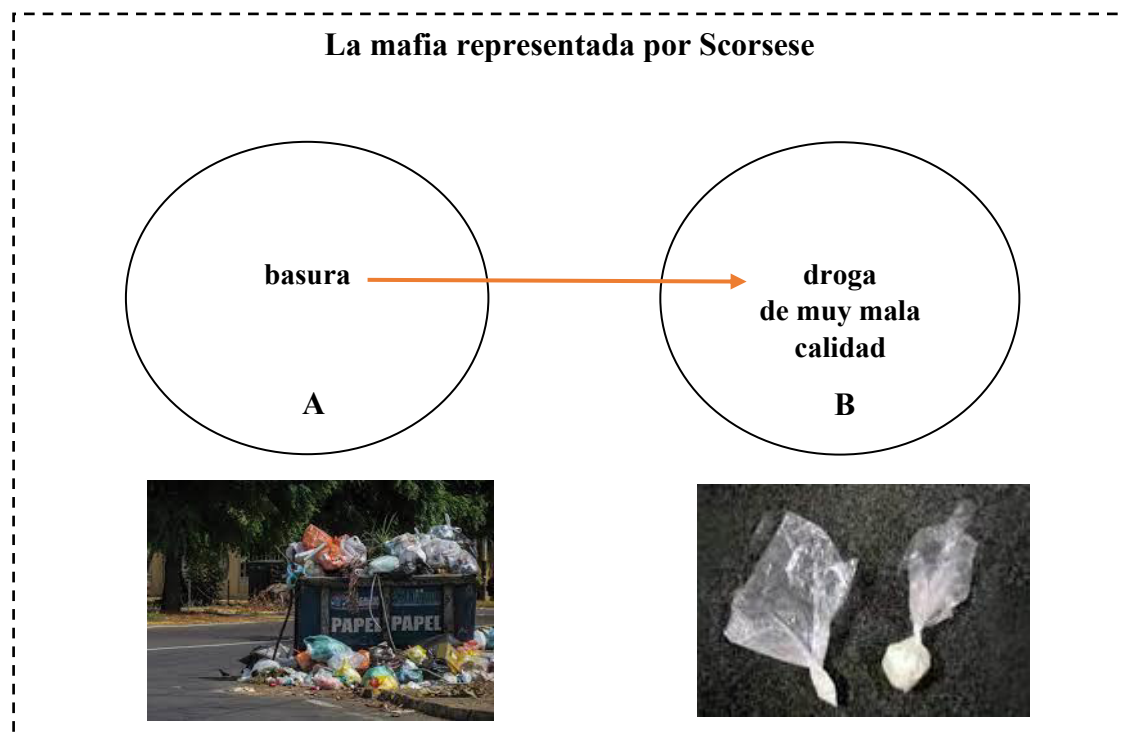
La venta de drogas en el mundo de la mafia clásica tiene consecuencias negativas, tales como el ser arrestado y volverse adicto a estas sustancias.

Esta entrada lexical la usa Tony en la película *Mean Streets* (1973). Él es el encargado de un bar y le pide a un hombre que no venda drogas en su establecimiento.

Lo negativo de la venta de drogas se explicita en la película *Goodfellas* (1990) cuando Paulie le reclama a Henry porque le habían comentado que este vendía drogas. Henry le miente y le dice que no, porque conoce las reglas de Paulie.

Los mafiosos clásicos (lo veteranos) no participan en la venta de drogas, porque su uso genera adicción. Como se observa en *The Irishman* (2019), el negocio principal de los capos de la mafia es sobre todo el robo, la extorsión, los asesinatos con el fin de influir en la política de un país, pero sin recurrir en la venta de drogas. A continuación se muestra la representación de la metáfora conceptual.

Metáfora conceptual: BASURA ES LA DROGA DE MUY MALA CALIDAD



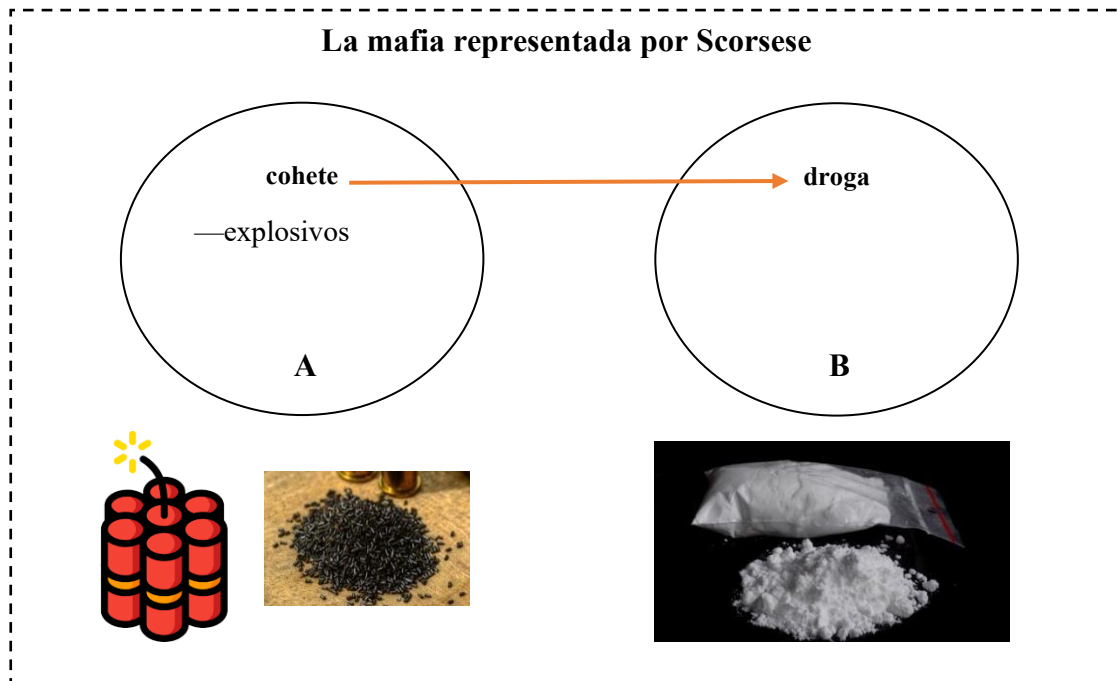
6.2.8.2. cohete

♦ **cohete.** [...] m. mtf. **droga** (|| sustancia de efecto estimulante) (DLE). (1-M)
Oigan, ¿venden COHETES? ¡¡Vengan aquí! ¿Qué quieren?/ COHETES / Esta prohibida la venta/ Fuimos al barrio chino y no tienen, ¡esos chinos solo tienen basura! ♠ [Un par de jóvenes buscan drogas y recurren a Michael y sus amigos.]

♠ Ver definición en *basura*.

La presente entrada léxica la usan un par de jóvenes en la película *Mean Streets* (1973) para llamar la atención de Michael y sus amigos.

Metáfora conceptual: EL COHETE ES DROGA



El dominio origen *cohete*, que se caracteriza por su tamaño pequeño y por su capacidad de explosionar, se relaciona con la droga (dominio meta), la cual se presenta en sobres pequeños y cuyo consumo produce una sensación energía súbita.

6.2.8.3. imán de policías

♦ **imán** [...] || ~ **de policías**. loc. sust. m. mtf. Vendedor de drogas. (1-D) *Si haces un trabajo más con ese estúpido IMÁN DE POLICÍAS de tu primo, voy a olvidar que tu abuela fue tan buena conmigo y te cortaré las bolas♠, ¿entiendes eso?* [En un bar, French amenaza a Billy C. por iniciar una gresca con uno de sus compañeros.]

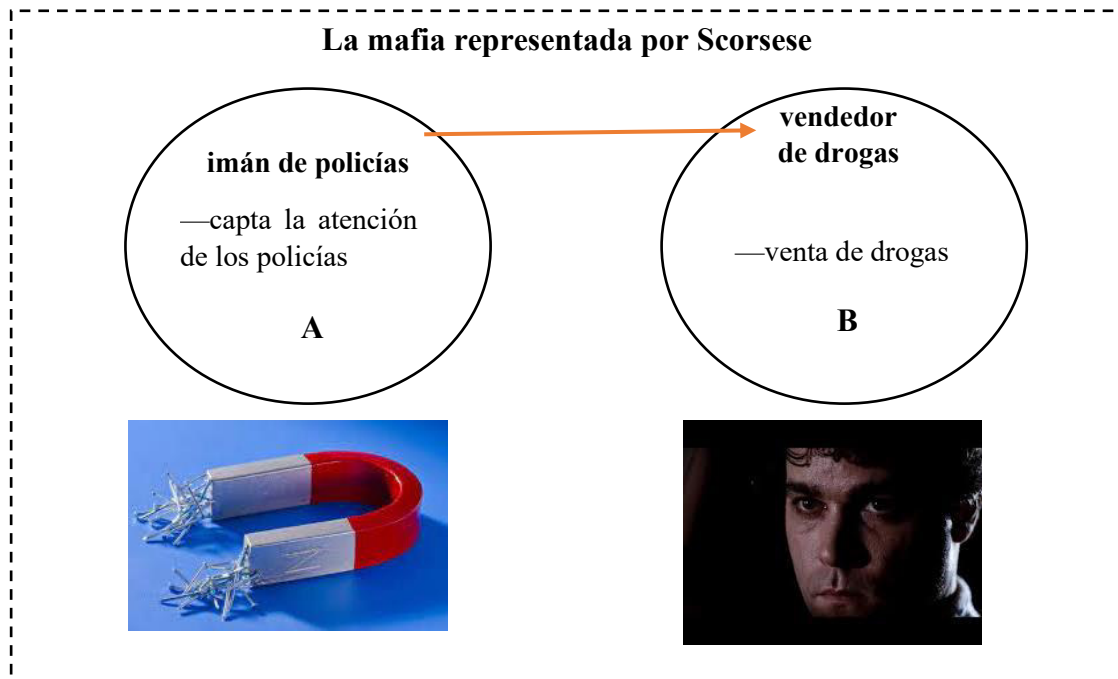
♠ Ver definición en *cortar las bolas*.

NOTA

En su idioma original, se usa *cop magnet*, [palabra compuesta que se refiere a una persona que realiza actividades ilegales o no permitidas en público, por lo que la policía tratará de arrestarlo (*Urban Dictionary*, 2024).

Esta entrada lexical se encuentra en la película *The Departed* (2006) y es usada por French, quien le dice a Billy que se aleje de su primo Sean Costigan, porque este vende drogas y llama mucho la atención de los policías. La expresión metafórica se representa a continuación.

Metáfora conceptual: UN VENDEDOR DE DROGAS ES UN IMÁN DE POLICÍAS



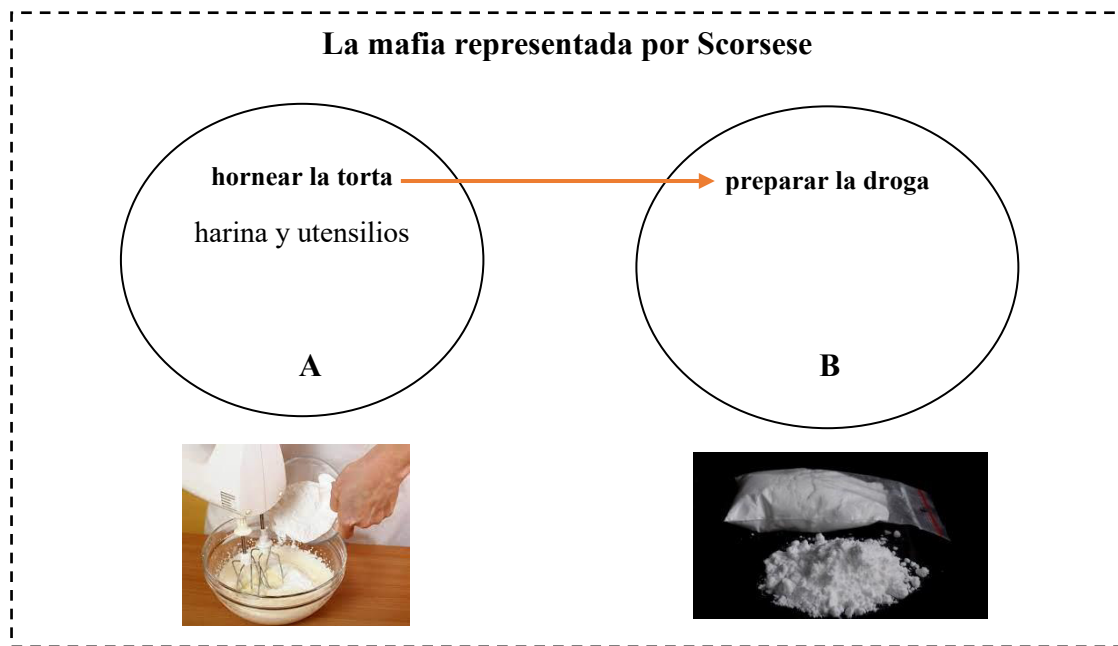
Se resaltan las características de cada dominio en la expresión metafórica, que al relacionarse configuran la metáfora UN VENDEDOR DE DROGAS ES UN IMÁN DE POLICÍAS. Aunque cabe señalar que los mafiosos italianos rechazan la idea de vender drogas —lo que en la actualidad es un acto común— porque genera problemas, lo cual se evidencia al final de la película *Goodfellas* (1990) cuando Henry es atrapado por comercializar drogas.

6.2.8.4. hornear una torta

♦ **torta.** [...] || **hornear una ~.** loc. verb. mtf. Preparar la droga para su venta. (1-G)
¿Salieron de compras? ¿Vamos a HORNEAR UNA TORTA? ¿Van a hacer una maldita torta? [Luego de su detención por tráfico de drogas, los policías analizan los instrumentos de Henry para preparar la droga.]

La presente entrada léxica la usa un oficial de policía en la película *Goodfellas* (1990) cuando habla con Henry en la comisaría, quien fue detenido por vender drogas. El agente policial le hace saber a Henry que la policía conoce que trafica con drogas. El ejemplo de uso inicia con *¿Salieron de compras?*, lo cual alude a que Henry cuenta con todo lo necesario para la preparar droga para su venta. La metáfora se representa a continuación.

Metáfora conceptual: HORNEAR LA TORTA ES PREPARAR LA DROGA



En la metáfora se relaciona el dominio origen referido a la preparación de una torta (por parte de un pastelero) con la acción que realizan los vendedores: preparar y empaquetar la droga, que se parece a la harina: la textura y el color son similares.

A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo con los términos relacionados con la droga representada en las películas de Martin Scorsese.

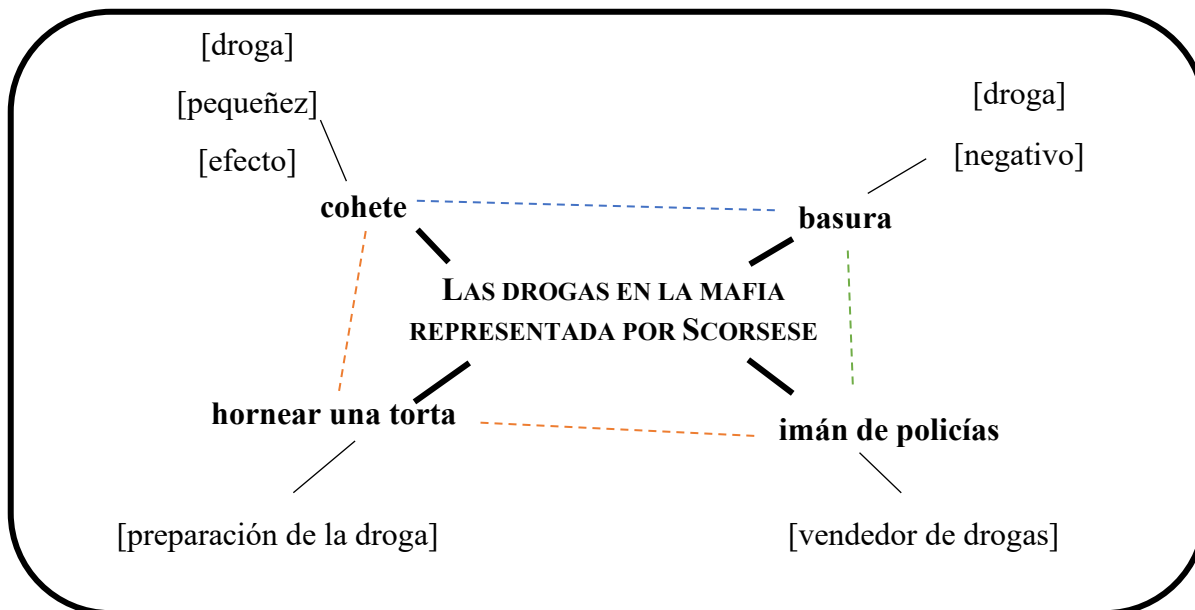


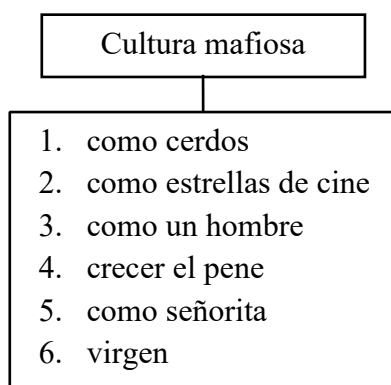
Fig. 7. Mapa semántico-cognitivo de los términos referidos a las drogas en la mafia representada por Scorsese

6.2.9. CULTURA MAFIOSA REPRESENTADA POR SCORSESE

El subcampo léxico «cultura mafiosa» está constituido por seis entradas lexicales.

Scorsese representa en sus películas una característica fundamental de los mafiosos: recurrir a metáforas, metonimias, símiles, entre otros.

A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.9.1. como cerdos

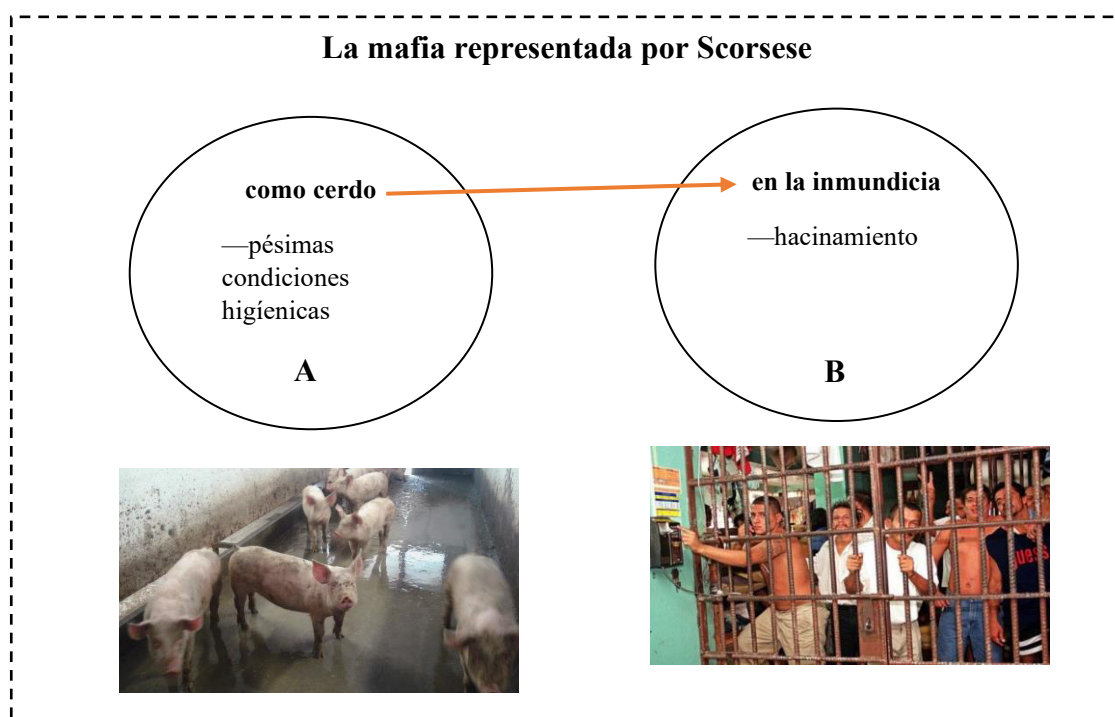
♦ **cerdo**. [...] || **como** ~s. loc. adv. mtf. En la inmundicia. (1-G) *Cuando uno piensa en una prisión, uno se imagina todas esas películas con filas de presos encerrados. [...]. Todos los demás estaban presos de verdad, viviendo COMO CERDOS. Pero nosotros vivíamos solos. Éramos los dueños. [Henry con voz en off explica su instancia en la cárcel.]*

COMENTARIO

Según los mafiosos representados por Scorsese, los presos comunes están en una jerarquía menor a la de ellos.

La presente entrada léxica es usada por Henry en la película *Goodfellas* (1990) cuando este y sus compañeros mafiosos están en la cárcel.

Metáfora conceptual: COMO CERDO ES COMO ESTAR EN LA INMUNDICIA



Para representar la metáfora, del dominio A se resalta la característica de *suciedad* que se relaciona con el «hacinamiento», que se traslada al dominio B. Pero los mafiosos no viven

como cerdos. Henry utiliza esta expresión metafórica para aludir a los presos comunes, no a los mafiosos.

6.2.9.2. como estrella de cine

♦ **estrella.** [...]|| como ~ de cine. loc. adv. mtf. Como una persona famosa. (1-G) *Lo más difícil para mí fue dejar esa vida. Aún amo esa vida. Éramos tratados COMO ESTRELLAS DE CINE. Teníamos todo con solo pedirlo. [Al final de la película, Henry con voz en off manifiesta que extraña su vida mafiosa.]*

NOTA

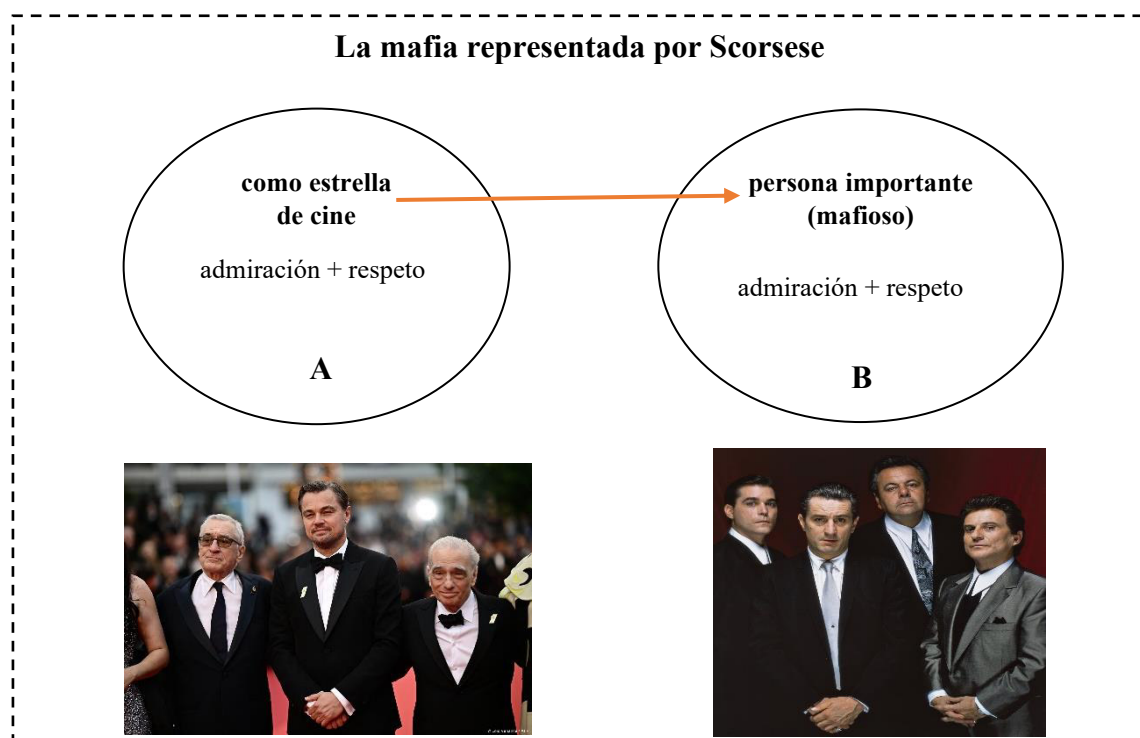
En el idioma original de la película se usa *like movie stars with muscle*.

COMENTARIO

La diferencia social entre los mafiosos y la gente común es uno de los temas de *Goodfellas*.

La presente entrada léxica es usada por Henry al final de la película *Goodfellas* (1990) para manifestar la añoranza por su vida como parte de la mafia.

Metáfora conceptual: COMO ESTRELLA DE CINE ES COMO UNA PERSONA FAMOSA



La noción de ser lo más importante es fundamental en todo mafioso y ello se representa, por ejemplo, en *Goodfellas* (1990) cuando a Sonny Bunz increpa a Tommy porque este tiene una deuda en su bar: Tommy se siente menospreciado, así que insulta y golpea a Sonny e incluso le dice que debería estar agradecido porque está invitando a amigos a venir al bar y que por ser una persona importante no se le debería cobrar. En la misma película, el mesero Spider no llega a escuchar que Tommy ha pedido unos tragos, así que este considera el hecho como una falta de respeto y dispara en el pie a Spider. Con el tiempo se vuelve a suscitar una gresca y Tommy le dispara a Spider en el pecho.

6.2.9.3. como un hombre

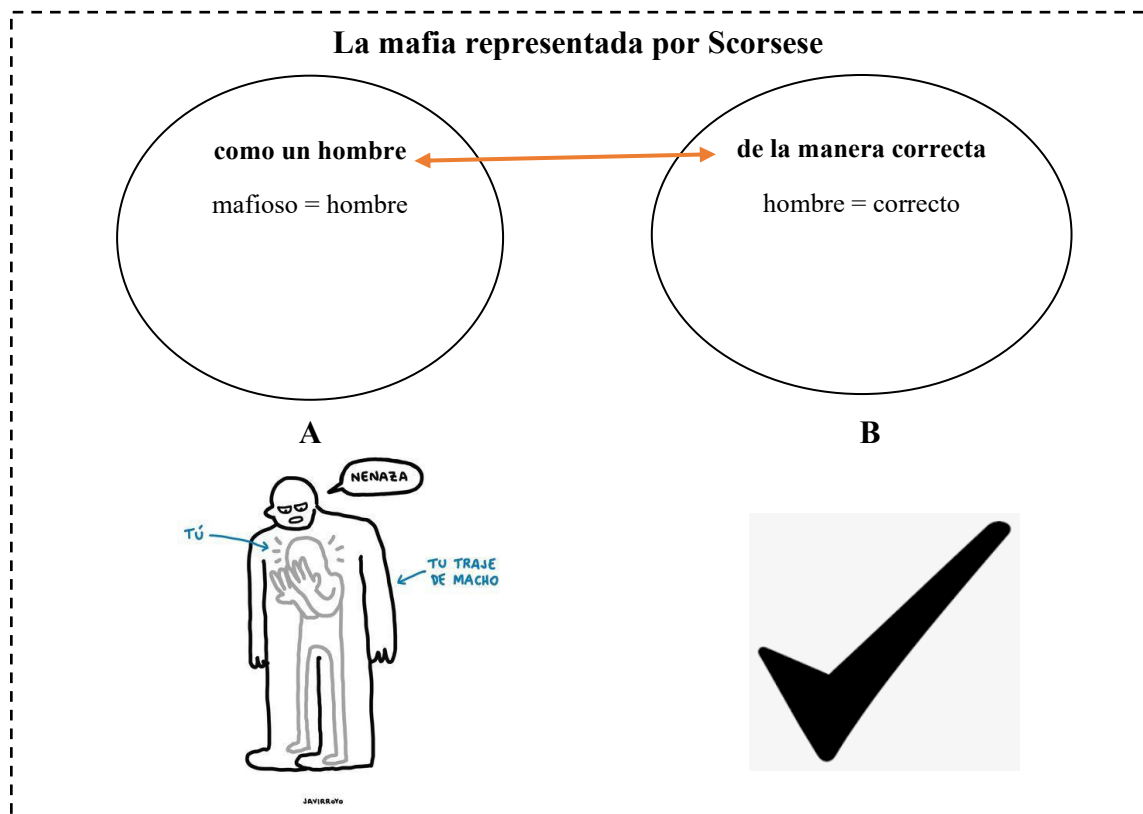
◆ **hombre.** [...] || **como un ~.** loc. adv. sím. Referido al accionar de un mafioso: De la manera adecuada. (1-G) *No estoy enfadado, me siento orgulloso. Aceptaste tu primer arresto COMO UN HOMBRE y aprendiste las dos cosas esenciales.* [Jimmy luego de la primera detención policial de Henry.]

COMENTARIOS

1. La imagen del varón es privilegiada porque el mundo de la mafia está cimentado en la figura masculina.
2. Se halla información acerca de la mujer mafiosa, en la actualidad, en el siguiente enlace: <https://bit.ly/39HVVeM>

Esta entrada lexical la usa Jimmy Conway en *Goodfellas* (1990) para felicitar a Henry por su correcto accionar luego de su primera detención policial, pues no delata a sus compañeros. El símil se representa a continuación.

Símil conceptual: COMO UN HOMBRE ES DE LA MANERA CORRECTA



En el ejemplo de uso, Henry fue detenido y llevado a juicio, y durante el proceso no delató a sus compañeros; por eso, Jimmy lo felicita y le dice que aprendió una regla importante con esa detención.

Los mafiosos consideran que solo ellos (los hombres) tienen el coraje necesario para hacer el trabajo que realizan (asesinar, robar, etc.) y lo hacen de manera óptima.

6.2.9.4. crecer el pene

♦ **pene.** [...] || **crecer el ~.** loc. verb. mtf. Obtener respeto. (1-D) *Porque aquí, en esta nación, no te CRECE EL PENE así, te dan cadena perpetua. [Amenaza de F. Costello a los mafiosos asiáticos que portaban armas en la negociación.]*

NOTA

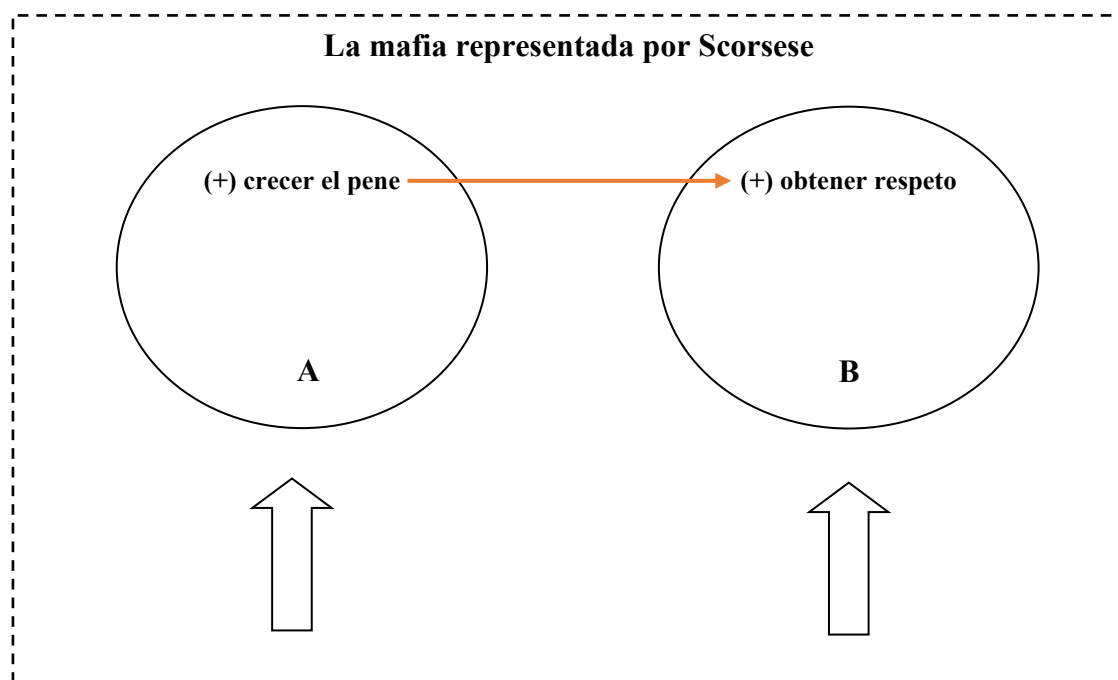
En el idioma original de la película se usa la expresión *add inches to your dick*.

COMENTARIO

En el contexto de la escena, *add inches to your dick* es una expresión metafórica que hace referencia al tamaño del pene (Urban Dictionary, 2024).

Esta entrada léxica la usa F. Costello en la película *The Departed* (2006) cuando se dirige a los mafiosos asiáticos.

Metáfora conceptual: CRECER EL PENE ES OBTENER RESPETO



Por un lado, se tiene el crecimiento del pene (en el dominio A) y, por otro, la obtención de respeto, como un hecho positivo (en el dominio B).

6.2.9.5. como señorita

♦ **señorita.** [...] || **como** ~. loc. verb. sím. De manera delicada. (1-G) *¡Sí, tráeme un trago rápido, ¿qué espera idiota?! ¡Caminas COMO SEÑORITA! Le sirves a todos, hazlo por mí, imbécil, baila, ¡baila al ritmo de la música!* [Tommy le reclama a Spider, debido a la incapacidad de este para atenderlo.]

NOTA

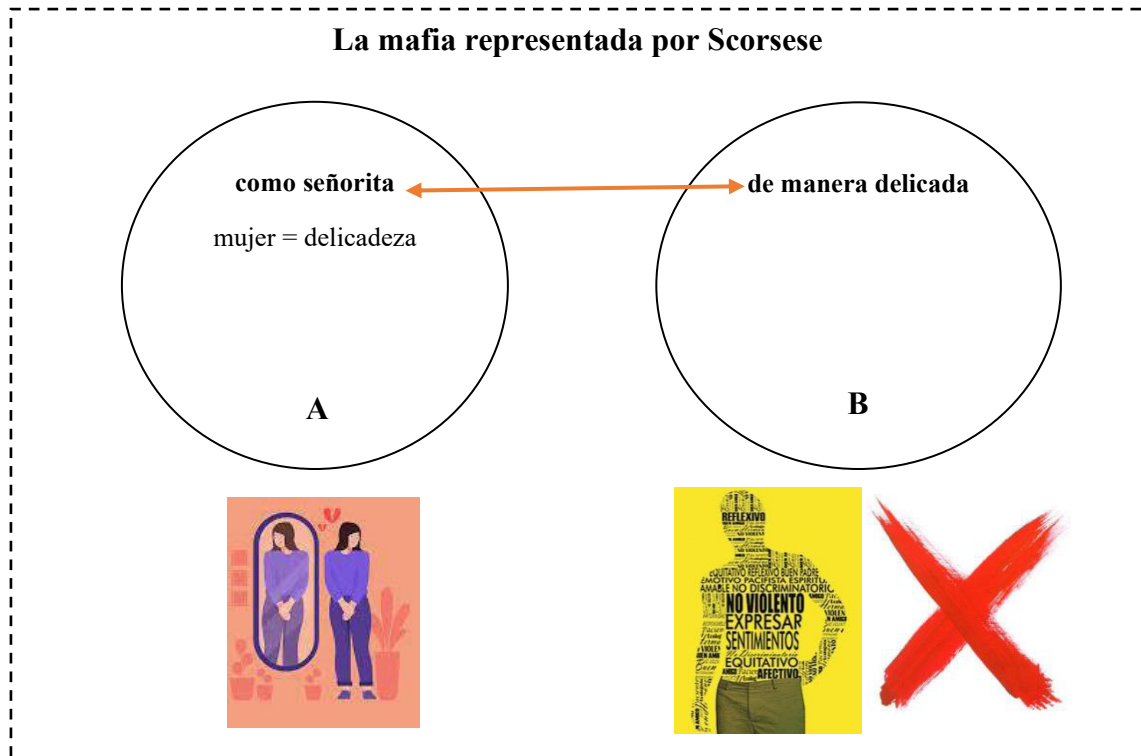
En el idioma original de la película se usa la expresión *like Stepin Fetchit*.

COMENTARIO

Se elige la traducción 'como señorita' porque se relaciona más con la cultura mafiosa representada por Scorsese.

La presente entrada léxica la usa Tommy en la película *Goodfellas* (1990) para reclamarle a Spider por su mala atención al servir tragos.

Símil conceptual: COMO SEÑORITA ES DE MANERA DELICADA



El símil en esta entrada se presenta en la cualidad del dominio A que hace referencia al sexo femenino; para los mafiosos, la cualidad básica de las mujeres es la delicadeza, la cual se relaciona con lo negativo o lo que no sirve para la mafia; es decir, en la mafia representada por Scorsese no es útil la delicadeza, por lo que las mujeres no son parte de la mafia. A Scorsese le interesa representar al mafioso hombre.

Por otro lado, en las películas de Scorsese, las mujeres generalmente son protegidas por los mafiosos: el mafioso defiende a su esposa, hermana o conocida; por ejemplo, en *Goodfellas* (1990), Henry golpea al hombre que abusó de Karen, su esposa. Esto expone una característica de las mujeres representadas por Scorsese: son débiles; por ello, un mafioso no puede actuar «como señorita», porque esa cualidad no representa a un mafioso.

6.2.9.6. virgen

♦ **virgen.** adj. mtf. Adolescente mafioso sin detenciones policiales. (1-G) *¡Ya no ERES VIRGEN!* [Dicho por Paulie, cuando Henry Hill sale absuelto después de su primera detención policial.]

NOTA

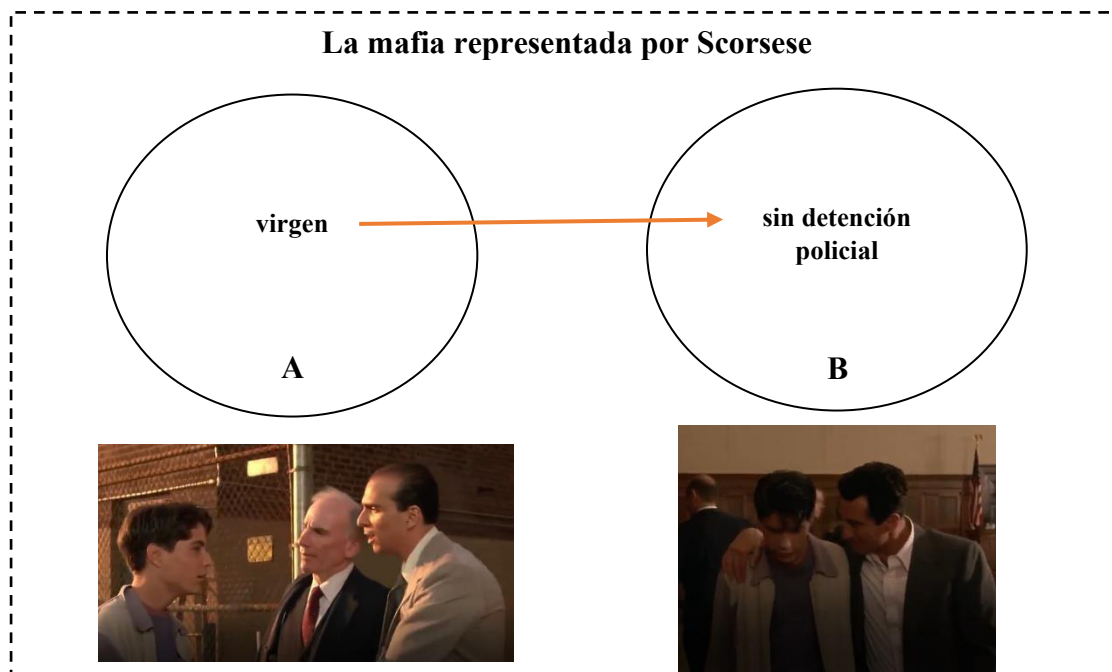
En el idioma original de la película se usa la expresión inglesa *you broke your cherry*, que se refiere a que alguien ha perdido la virginidad (connotación sexual).

COMENTARIOS

1. El adolescente mafioso sale airoso de su primera detención policial debido a sus contactos en la mafia. En otro diálogo de Henry Hill se dice que un mafioso solo va a la cárcel si este así lo desea.
2. En el diálogo de la película traducida al español de Latinoamérica, la expresión *you broke your cherry* equivale a *dejar de ser virgen* y también hace referencia a la pérdida de la virginidad en un sentido metafórico.

Esta entrada lexical la usa Paulie en la película *Goodfellas* (1990) luego de que Henry sale absuelto después de su primera detención policial y de su primer juicio.

Metáfora conceptual: SER VIRGEN ES NO HABER TENIDO UNA PRIMERA DETENCIÓN POLICIAL



El proceso metafórico en esta entrada lexicográfica se explica porque los conceptos tienen como vínculo la primera vez de un hecho.

En el mundo de la mafia, según Scorsese, alguien «virgen» es una persona que no ha cometido crímenes o también un mafioso que realiza crímenes menores (tales como el robo a pequeña escala) y no es atrapado por la policía; por tanto, no es juzgado por sus delitos, su capacidad de afrontar a la ley no se pone aún a prueba. Entonces, un mafioso es «virgen» hasta que tenga un antecedente policial en su historial.

A continuación se presenta el mapa semántico-cognitivo con la cultura mafiosa presente en las películas de Scorsese.

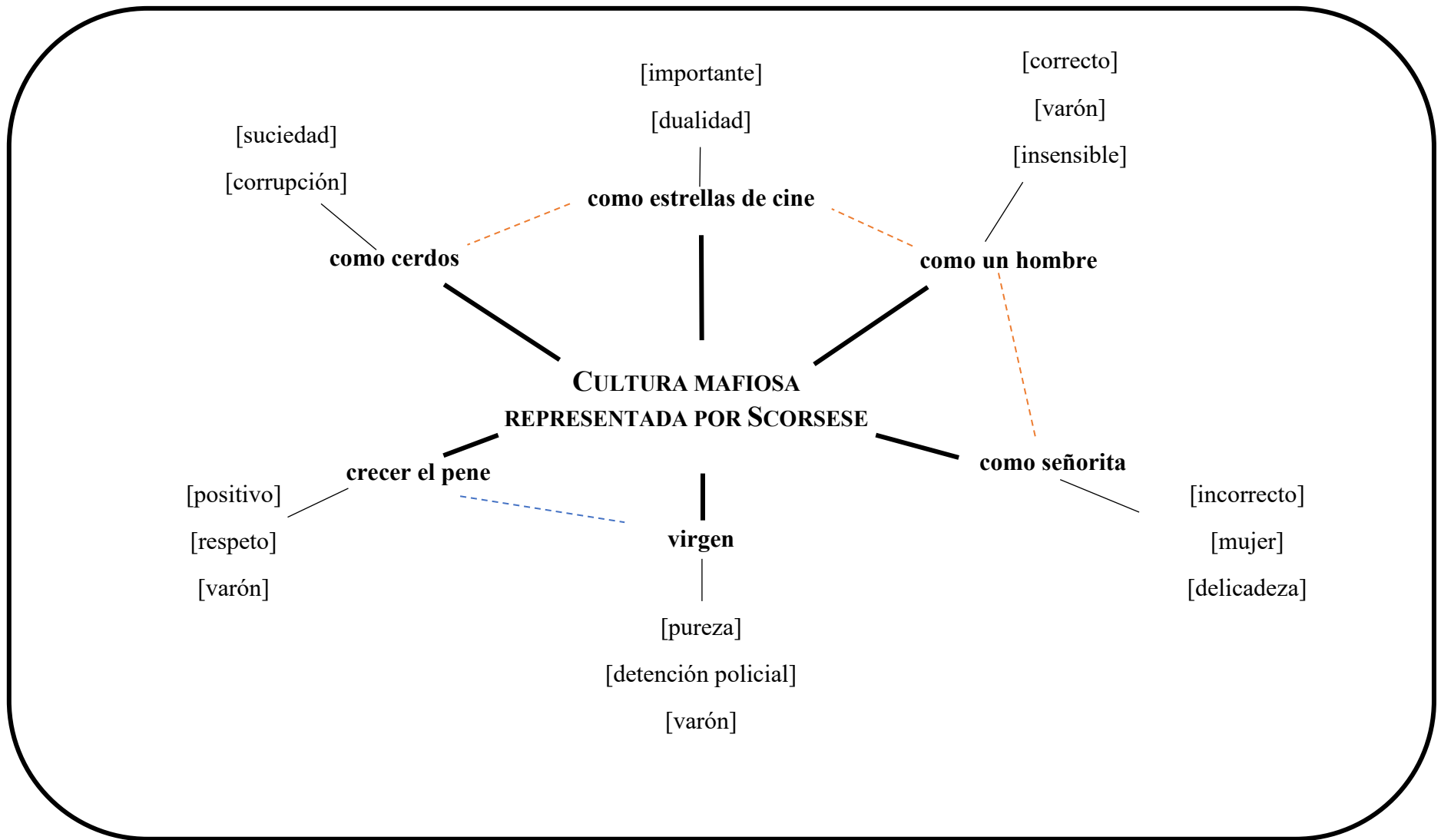


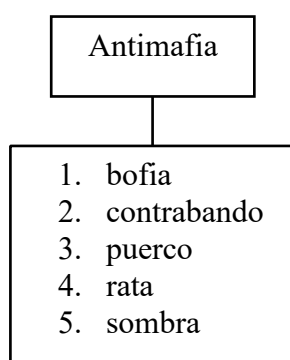
Fig. 8. Mapa semántico-cognitivo de los términos relacionados a la cultura mafiosa en las películas de Scorsese

6.2.10. ANTIMAFIA REPRESENTADA POR SCORSESE

El subcampo léxico «antimafia» está constituido por cinco entradas lexicales que se refieren a los organismos que están en contra de los mafiosos en el LMMS.

En las películas de Scorsese, la contraparte de la mafia generalmente es corrupta —hay excepciones como el comandante Oliver Queenan, de *The Departed* (2006)—; por esto, la policía es nombrada de manera despectiva; por ejemplo, se les dice «bofia», «puerco», «rata». Recuérdese la escena final de *The Departed* (2006), donde aparece una rata luego de la muerte de Colin Sullivan, quien era un mafioso infiltrado dentro de la policía. Ante esto, los mafiosos crean su propia justicia porque no confían en la labor del Estado: no hay diferencias entre un policía y un delincuente. Como dice Frank Costello: «Cuando tenía tu edad, decían que podíamos ser policías o criminales. Hoy lo que digo es: cuando estás frente a una pistola cargada, ¿cuál es la diferencia?» (*The Departed*, 2006: 00 h 04 min 45 s-00 h 05 min 00 s).

A continuación se presentan las entradas de este subcampo léxico.



Elaborado por A. Gutierrez Luyo

6.2.10.1. bofia

♦ **bofia.** [...] f. despect. **policía** (||cuerpo de seguridad) (DLE). (1-M) *Me veo ganando 700 dólares cuando, de pronto, entra un mocoso gritando que la BOFIA. Viene la policía. Todos salen rajando. Yo voy y agarro el dinero. [Dicho por Johnny Boy, mientras le explica a Michael que no tiene dinero para saldar su deuda.]*

La presente entrada lexical es utilizada por Johnny Boy en la película *Mean Streets* (1973) cuando le cuenta una historia a Michael para no pagarle su deuda. En la historia se entiende que Johnny estuvo ganando dinero al jugar en un lugar clandestino (un casino) y de pronto un niño avisa que viene la policía o la «bofia», por lo que Johnny Boy pierde su dinero al escapar rápidamente.

6.2.10.2. contrabando

♦ **contrabando.** [...] m. jerg. mtn. Equipo de grabación. (1-D) *Mi socio♠ va a registrarte. /¿Qué?, ¿qué crees que escondo?/ CONTRABANDO, amigo. Quitate los zapatos. [Mr. French registra a Billy C. a pedido de F. Costello, para verificar que no lleve algún equipo de grabación.]*

♠ Ver segunda definición en *socio*.

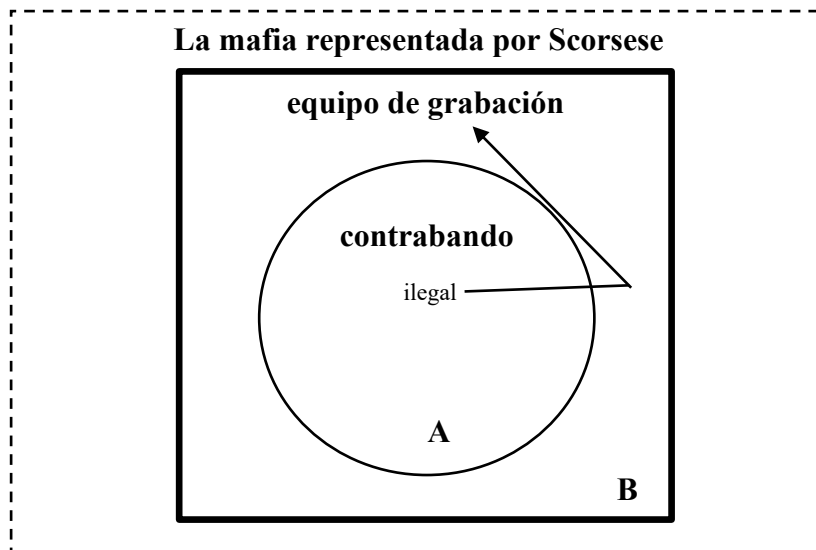
NOTA

En idioma original de la película se dice *contra fucking ban*.

COMENTARIOS

1. Los mafiosos imitan la rigurosa supervisión de los policías, en caso de desconfianza suficiente.
2. Generalmente, los equipos de grabación son micrófonos conectados con grabadoras de la policía.

Esta entrada lexical es usada por Mr. French en la película *The Departed* (2006) cuando Billy le pregunta por qué lo está registrando; con esto, se deja entrever la desconfianza entre los mafiosos. El *contrabando* para un mafioso, en el contexto del ejemplo de uso, es todo ‘equipo de grabación’, útil para espiar a los mafiosos.

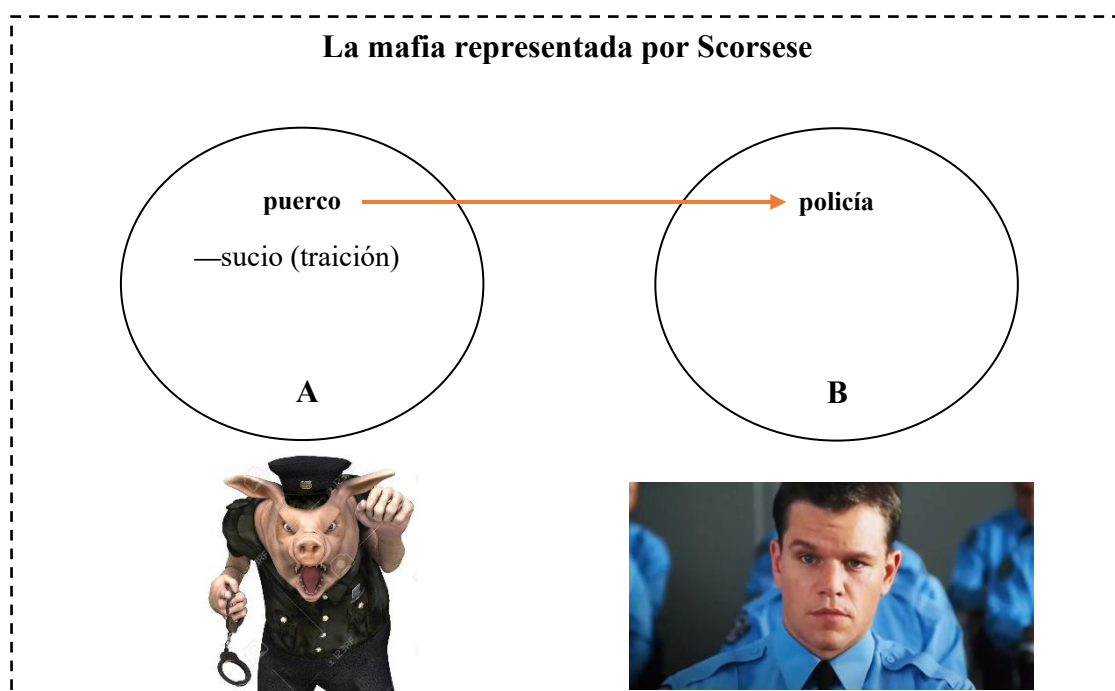


La metonimia se cumple al considerar la característica del punto de referencia (A), el «contrabando», objeto ilegal, que se vincula con la zona activa (B), equipo de grabación: un objeto de grabación es ilegal en la mafia. Esto se debe a que, en la mafia, una de las reglas principales es cumplir la ley de la *omertá* (no ser un «soplón»); por esto, los equipos de grabación son objetos totalmente prohibidos.

6.2.10.3. puerco

♦ **puerco.** [...] m. despect. mtf. **cerdo** (|| agente de seguridad) (DA). (1-D) *Malditos PUERCOS* [Dicho por un mafioso que recibe un impacto de bala por parte de los policías.] (2-D) *Son unos PUERCOS.* [Sean Costigan, dentro de un auto con Billy, señala a un grupo de policías.]

La presente entrada lexical se usa en la película *The Departed* (2006) y se incluye en el presente léxico porque es una forma que utilizan los mafiosos para denominar a los agentes de la ley. La metáfora se analiza con el siguiente cuadro.



La metáfora en esta entrada lexical se presenta de la siguiente manera: un *puerco* es un animal que vive en medio del lodo, por lo que es un animal sucio, lo cual forma parte del dominio origen (A). Esta característica se relaciona con la que se presenta en el dominio meta (B): el *policía*, para el mafioso, no es una persona que se rija por la ley, sino que forma parte de la mecánica corrupta de su sociedad; en otras palabras, los policías también estarían sucios.

6.2.10.4. rata

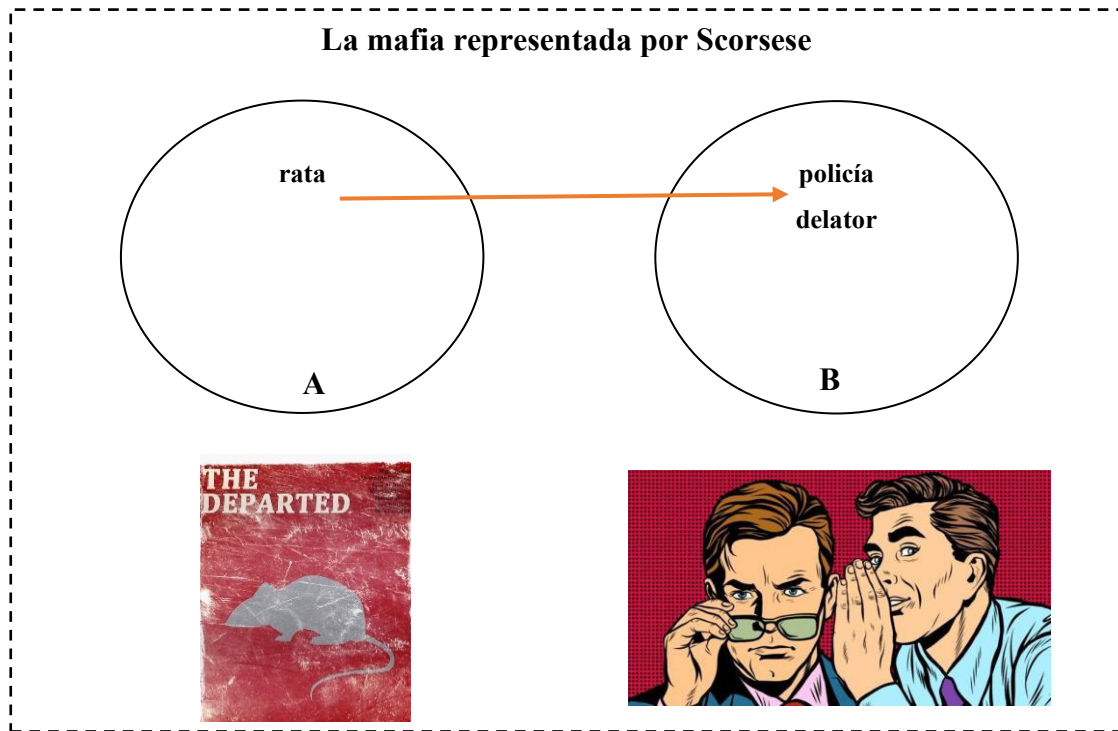
♦ **rata.** [...] f. despect. mtf. Referido generalmente a un miembro de la policía: **soplón** (|| persona que acusa en secreto) (DLE). (1-D) *Mi argumento aquí es este Bill: tengo una RATA, una RATA dientona, hedionda, asquerosa y me plantea preguntas. No sé Bill, tú eres el nuevo aquí, novia uhmm.* [F. Costello interroga a Billy por ser el supuesto infiltrado.] (2-D) *Billy, ¿dónde demonios estás?, te estamos buscando, tenemos a la RATA, vamos a eliminarlo.* [T. Delahunt (con los mafiosos) llama a Billy para advertirle que conoce la ubicación del infiltrado.]

COMENTARIO

La entrada *rata* es representativa de la película, ya que personajes principales (destacan F. Costello, B. Costigan y C. Sullivan) son informantes del otro bando.

La presente entrada lexical se usa en la película *The Departed* (2006) por parte de los mafiosos. La metáfora se analiza en el siguiente cuadro.

Metáfora conceptual: UNA RATA ES UN SOPLÓN



El proceso metafórico de esta entrada se presenta al relacionar las cualidades de cada uno de los conceptos: el dominio origen *rata* se caracteriza por generar repulsión, lo cual se relaciona con el dominio meta *policía soplón*, quien para el mafioso es una persona amoral porque forman parte de un sistema corrupto. Por ello, una «rata» —un soplón— es repudiado por la mafia.

6.2.10.5. sombra

♦ **sombra.** [...] f. mtf. **prisión** (|| lugar donde se encierra y asegura a los presos) (DLE). (1-D) *No, no es policía♠, salió de la SOMBRA hace tres semanas.* [Billy es presentado a los mafiosos en un bar.]

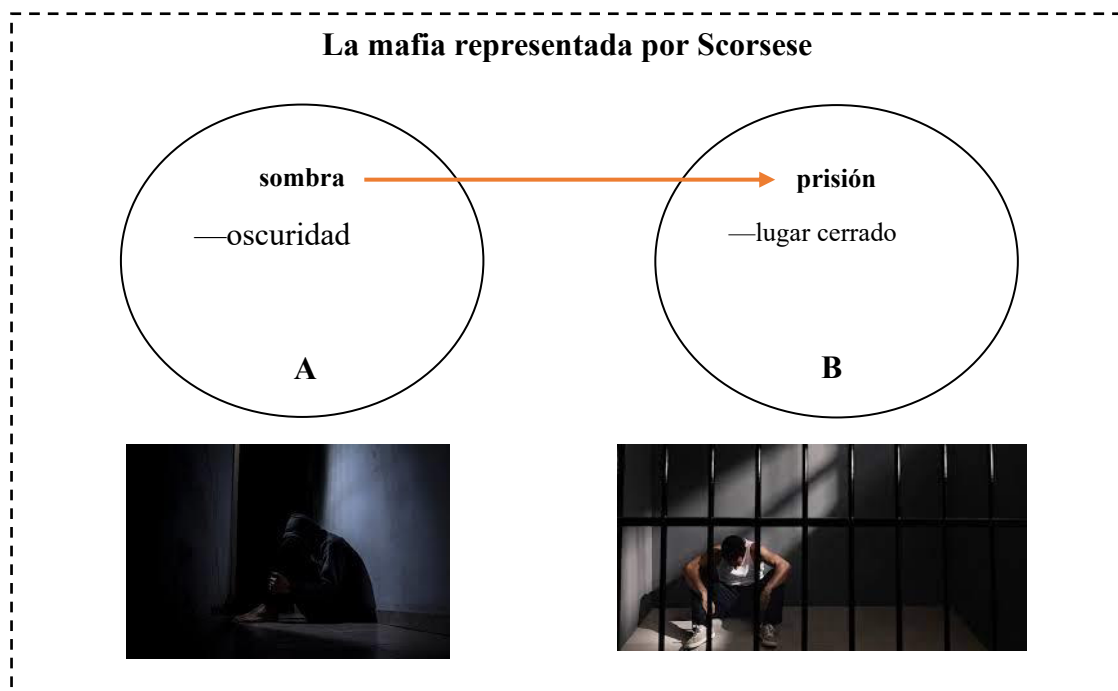
♠ Ver definición en *policía*.

NOTA

En el idioma original de la película se usa el vocablo *joint*, jerga que hace referencia a establecimientos de mala reputación (prostíbulos, bares, cárceles/prisiones) (Collins, 2024).

Esta entrada lexical es usada en la película *The Departed* (2006) por Sean Costigan, el primo de Billy, quien lo presenta ante los miembros de la mafia de Costello. La metáfora se representa de la siguiente manera.

Metáfora conceptual: LA SOMBRA ES LA PRISIÓN



Vale tener presente que los mafiosos ingresan a las cárceles «cuando quieren» y que no son reclusos comunes, pues cuentan con privilegios.

A continuación se muestra el mapa semántico-cognitivo de los términos relacionados con la antimafia representada en las películas de Martin Scorsese.

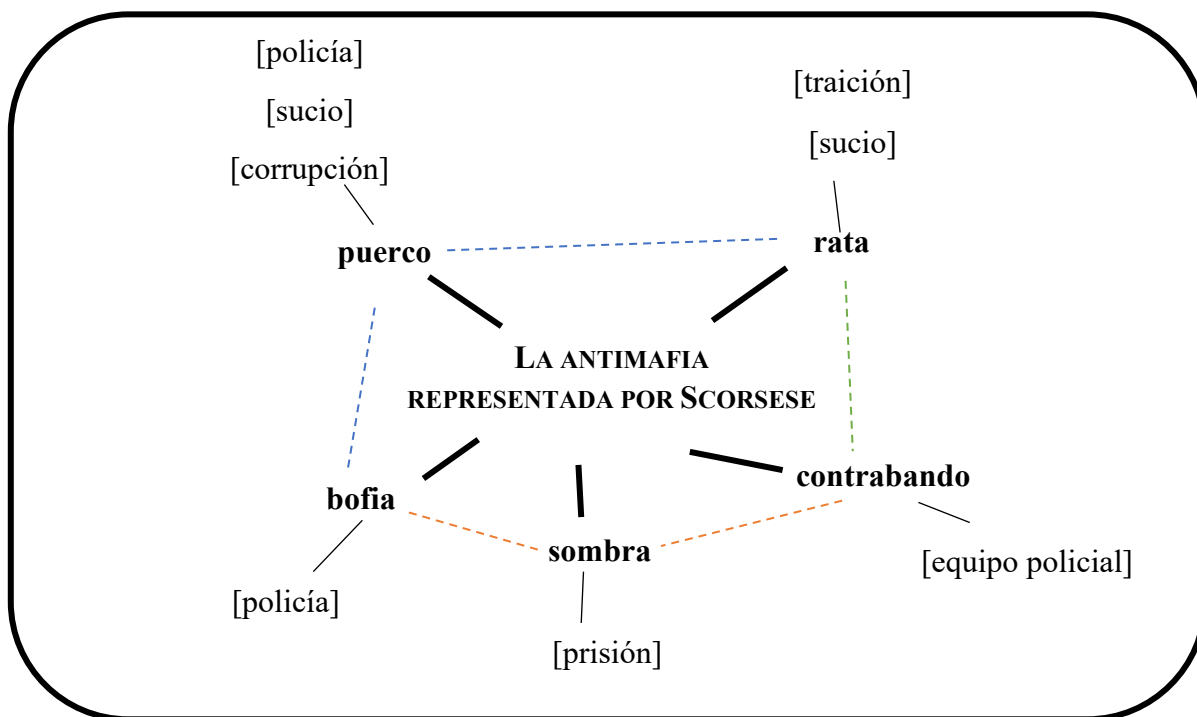


Fig. 9. Mapa semántico-cognitivo de los términos referidos a la antimafia representada por Scorsese

CONCLUSIONES

Este capítulo corresponde a «la respuesta al problema, producto de la verificación y del análisis efectuado» (Arias, 2012, p. 19). En otras palabras, las conclusiones resumen los resultados obtenidos, «respuestas a las interrogantes y el cumplimiento de los objetivos de la investigación» (ibídem, p. 139). Por ello, en este apartado se presentan las conclusiones relacionadas con las preguntas de investigación de la tesis.

1. Características de la mafia representada en las películas de Scorsese

1.1. Caracterización del mafioso representado por Scorsese

El mafioso para Scorsese es un sujeto **individualista** (*empresa feudal, como un hombre*), solo se preocupa por sí mismo y no teme traicionar a sus amistades, incluso puede traicionar a su propio jefe; es **astuto** (*gánster*); es **violento** (*Costigan, espagueti*); es **elegante** (*caballeros de Columbus vs. sfigato*); es un **lugareño** (*calle L, pueblo*) debido a su relación con Italia o con alguna minoría étnica; es **poderoso** (*goombah, patriarca, socio, policía de los vivos*); es **respetado** y **admirado** (*como estrella de cine, mensch, patriarca*); es también un **joven avezado** (*buen muchacho, virgen*)

1.2. Caracterización de la cultura mafiosa representada por Scorsese

En la sociedad de la mafia representada por Scorsese se resalta el hecho de **pertenecer a una colectividad** (*socio, espagueti, tronquista, pueblo, familia*) con **marcadas jerarquías** (*excremento, sfigato, puerco, como un hombre, como señorita, como estrella de cine, virgen*) en relación con el poder económico y la nacionalidad, lo cual influye en la posibilidad de **formar parte de una familia** (*iniciado, espagueti, madre patria, pueblo*) que excluye a irlandeses y judíos.

Al formar parte de la sociedad mafiosa **se crea una justicia propia** (*policía de los vivos, bajo mundo*) para mantener el orden, aunque **no hay amistades dentro de la mafia** (*socio, amigo*), lo cual deja entrever un **ambiente de traición** (*rata, zocudo*); sin embargo, **un buen capo de la mafia no permite que le fallen** (*empresa feudal, contrabando*). Asimismo, en la mafia representada por Scorsese se destaca que el mafioso tiene que pagar un tributo monetario al jefe, una forma de **pagar impuestos** (*empresa feudal, tallador, tributo*). Además, los actos ilícitos de la mafia pueden ser diversos; pero **no se relaciona con el tráfico de drogas** (*imán de policías, basura, cohete, hornear una torta*). Por otra parte, en la sociedad mafiosa de Scorsese se le da **primacía a la figura del varón y a sus acciones** (*gánster, como un hombre, crecer pene*).

Respecto de lo lingüístico, el mafioso **utiliza metáforas, metonimias, símiles, como parte del código de su grupo** (*amigo, cohete, familia, puerco, rata, virgen*). En correlación con lo anterior, los mafiosos representados por Scorsese también **utilizan eufemismos** para describir actividades violentas y fraudulentas (*trabajo* y sus diferentes formas). También **utilizan términos de dialectos extranjeros**, italianos y judíos (*mensch, goombah*). En relación con lo expuesto hasta aquí, Scorsese representa la ley del silencio (o la de *omertá*) al mostrar que se desconfía de todos; por ello, **un mafioso es cuidadoso con lo que dice y se preocupa porque todo sea confidencial** (*contrabando, hacer carpintería, pintar casas*). Para terminar este apartado, es importante también señalar que el mafioso representado por Scorsese también **utiliza de señales visuales**: Tommy, en *Goodfellas* (1990), ingresa a una habitación que tiene un pez espada grande pintado en la pared, así sabe que va a morir porque había asesinado a uno de los intocables (un «pez gordo»); en *The Irishman* (2019), Hoffa considera que Tony Pro le falta el respeto porque utiliza una vestimenta inadecuada para una reunión.

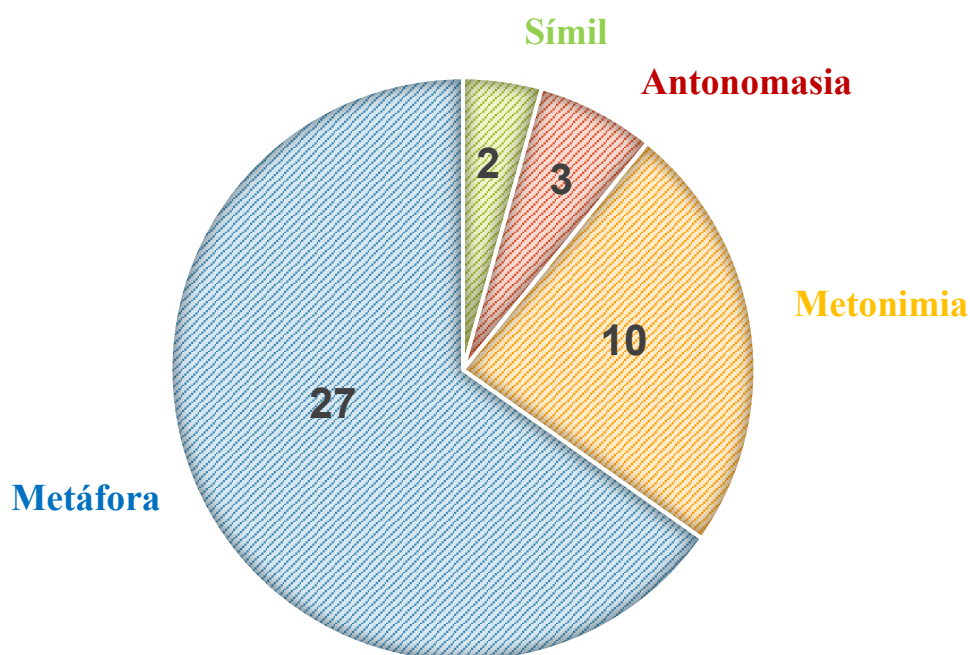
1.3. Caracterización del accionar mafioso representado por Scorsese

Los mafiosos representados por Scorsese llevan a cabo actos ilícitos: la **estafa** (*tallador, tributo*), la **amenaza** (*cortar testículos, caramelo*), el **robo** (*trabajo, tronquista*), el **asesinato** (*meter una bala en la cabeza, poner petardo en el trasero*), pero **no se relacionan con el tráfico de drogas** (*basura, cohete, hornear una torta*) porque saben que las drogas son adictivas.

2. Mecanismos cognitivos en el LMMS

Los mecanismos cognitivos identificados en el léxico de la mafia representada en las películas de Scorsese son los siguientes: metáfora, metonimia, símil, antonomasia. A continuación se presenta un cuadro con el número de mecanismos cognitivos identificados.

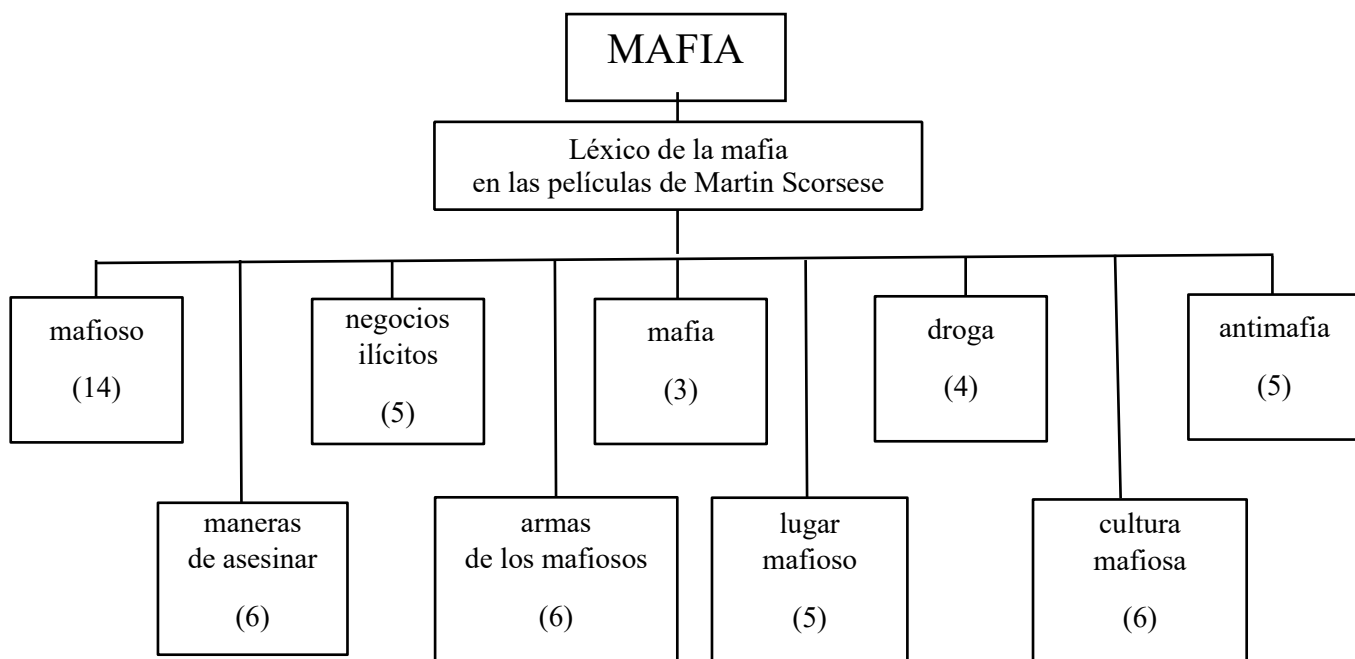
MECANISMOS COGNITIVOS EN EL LMMS



A partir del gráfico presentado se concluye que la metáfora conceptual es el mecanismo cognitivo más utilizado en LMMS, seguido de la metonimia conceptual —se destaca la relación parte-todo—; después se ubica el símil para realizar comparaciones. El recurso de la antonomasia es utilizado para relacionar apellidos con la mafia.

3. Los campos léxicos del LMMS

Los campos léxicos identificados en el léxico de la mafia representado por Scorsese son los siguientes: MAFIOSO (se divide en dos: *laudatorias*, la cual contiene 11 entradas; *peyorativas*, seis entradas léxicas), MANERAS DE ASESINAR (siete entradas), NEGOCIOS ILÍCITOS (cinco entradas), ARMAS DE LOS MAFIOSOS (seis entradas), MAFIA (tres entradas), LUGAR MAFIOSO (cinco entradas), DROGA (cuatro entradas), ANTIMAFIA (seis entradas) y CULTURA MAFIOSA (cinco entradas). Estos campos léxicos han sido fundamentales para proponer las definiciones lexicográficas y también para la adecuada organización de las entradas léxicas.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS, Fidas

2012 *El proyecto de investigación: introducción a la metodología científica.*
Episteme. <https://bit.ly/2TFWYXI>

ADLER, Tim

2008 *Hollywood y la mafia: los más sangrientos gánsters de la historia y su influencia en el mundo del cine.* Ma non troppo. <https://bit.ly/3d57Ya9>

BAENA, Guillermina

2017 *Metodología de la investigación.* 3.^a edición. Grupo Editorial Patria.
<https://bit.ly/2VmecJT>

BARCELONA, Antonio

2000 «Introduction. The cognitive theory of metaphor and metonymy» En
Metaphor and Metonymy at the Crossroads. Mouton Gruyter.

2012 «La metonimia conceptual». En *Lingüística Cognitiva.* Barcelona:
Anthropos Editorial. pp. 123-146.

BARDIN, Laurence

2002 *Análisis de contenido* (Trad. César Suárez). 3.^a edición. Akal.
<https://bit.ly/3BSQUMB>

BEHAR, Daniel

2008 *Introducción a la metodología de la investigación.* Shallom.
<https://bit.ly/3BUi9Xg>

BERNAL, César

2010 *Metodología de la investigación.* 3.^a edición. Pearson.
<https://bit.ly/3rG3s5t>

BERNETE, Francisco

2014 «Análisis de contenido». En *Conocer lo social: estrategias, técnicas de construcción y análisis de datos*. Fragua. pp. 193-204.

Recuperado de <https://bit.ly/3idpFoe>

BISKIND, Peter

2004 «El evangelio según San Martín». En *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Trad. Najmías, Danial. Anagrama.

BOBADILLA, Daniela y PINTO, Fernanda

2019 «Crimen e historia en Estados Unidos: Scorsese y el registro del mundo criminal norteamericano». *CineScrúpulos*, 7 (2), pp. 97-104.

<https://bit.ly/3pC98Na>

BOSH, Aurora

2010 *Los violentos años veinte: gánsters, prohibición y cambios sociopolíticos en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos*. En: *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo*. Valentín de Foronda, pp. 51-81.

<https://bit.ly/3j8VTje>

CAMBRIDGE DICTIONARY

2024 Citación del diccionario *Cambridge Dictionary*.

<https://acortar.link/jX2t1R>

CAMILLERI, Andrea

2007 *Vosotros no sabéis* (Trad. María Antonia Menini Pagés).

Titivillus. <https://bit.ly/3hzihlE>

CARRASCO, Sergio

2006 *Metodología de la investigación científica*. San Marcos.
<https://bit.ly/376gXlx>

CASARES, Julio

1992 *Introducción a la lexicografía moderna*. Textos universitarios.
<https://bit.ly/33SINAB>

COLLINS

2024 Citación del diccionario *Collins*. <https://acortar.link/ccHJCq>

COSERIU, Eugenio

1977 *Principios de semántica estructural*. Gredos. <https://bit.ly/3gDVANx>

CROFT, William y CRUSE, Alan

2008 *Lingüística cognitiva*. Ediciones Akal. <https://bit.ly/3wJO89I>

CUENCA, Maria J. y HILFERTY, Joseph

1999 *Introducción a la lingüística cognitiva*. Ariel. <https://bit.ly/2MGHRpK>.

DICKIE, JOHN

2006 *Cosa Nostra: Historia de la mafia siciliana*. Debate.
<https://bit.ly/3JeQxQG>

ESCANDELL, M. Victoria

2007 *Apuntes de semántica léxica*. Universidad Nacional de Educación a
Distancia.

EVANS, Vyvyan y GREEN, Melanie

2006 What is cognitive semantics? [¿Qué es la semántica cognitiva?]. En:
Cognitive Linguistics. An introduction [Lingüística Cognitiva. Una
introducción]. Edinburgh University Press. pp. 156-174.

EZCURRA, Álvaro, VELÁSQUEZ, Héctor, PEÑA, Jaime, BLUME, María, FERNÁNDEZ, María de los Ángeles

2019 «Guía de investigación en Letras y Ciencias Humanas, Lingüística». PUCP. <https://bit.ly/3nc7ZMi>

FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio

1974 *Problemas de lexicografía actual*. Instituto Caro y Cuervo. <https://bit.ly/2S4gWKO>

FERNÁNDEZ, Tomás

2008 *Martin Scorsese. Un infiltrado en Hollywood*. Ediciones Carena. <https://bit.ly/3JllsuD>

GALLARDO, Eliana

2017 *Metodología de la investigación: manual autoformativo interactivo*. Universidad Continental. <https://bit.ly/3qYY5O1>

GARCÍA JURADO, Francisco

2003 Capítulo IV. El campo léxico, ¿talón de Aquiles de la lexicología? En *Introducción a la semántica latina: de la semántica tradicional al cognitivismo*. Universidad de Complutense. <https://bit.ly/2WAXlib>

GEERAERTS, Dirk y CUYCKENS, Hubert

2007 *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistic*. United States of America: Oxford University Press, Inc.

GIRLS ASK GUYS

2024 Citación de *Girls ask guys*. <https://acortar.link/yJyKLn>

GONZÁLEZ, Vanessa y PROOST, Kristel

2015 «El campo léxico al servicio de la lexicografía: un análisis contrastivo en torno a algunos subcampos de los verbos de comunicación en

alemán y español». En Córdoba, F., Sánchez, M., González, E. (ed. lit.)
y Domínguez, M. J. (coord.). *Lexicografía de las lenguas románicas*.
vol 2. pp. 223-245. <https://bit.ly/3mIBDc5>

GUARDIAN.CO.UK

2024 Citación de *Guardian.co.uk*. <https://acortar.link/hVm57l>

HAENSCH, Günther

1999 «La lexicografía del español de América y un nuevo diccionario de
americanismos». Universidad de Augsburgo. <https://bit.ly/2YFrnUV>

HAENSCH, Günther, WOLF, Lothar, ETTINGER, Stefan, WERNER, Reinhold

1982 *La lexicografía/De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*.
Gredos.

HERNÁNDEZ, Roberto, FERNÁNDEZ, Carlos y BATISTA, María del Pilar

2014 *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hill, 6.^a edición.
<https://bit.ly/3x6z0T5>

HUISA, José C.

2015 «In memoriam Reinhold Wener (1947-2015)». *Lexis*, XXXIX (2),
pp. 460-463. <https://bit.ly/3tiD9CL>

IBARRETXE, Iraide

2010 «Lexicografía y lingüística cognitiva». *RESLA*, 23, pp. 195-213.
<https://bit.ly/39G1wmb>

KRIPPENDORFF, Klaus

2019 *Content analysis: an introduction to its methodology*. 4.^a edición.
SAGE. <https://bit.ly/3xapy0P>

LAKOFF, George

1987 *Women, Fire and Dangerous Things. What categories reveal about the mind.* The University of Chicago Press. <https://bit.ly/3gIft6t>

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark

1980 *Metaphors We Live By.* University of Chicago Press.

1986 *Metáforas de la vida cotidiana* (Trad. José Antonia Millán y Susana Narotzky). 2.^a edición. Cátedra D.L. (Trabajo original publicado en 1980).

LAMARTI, Rachid

2014 «La antonomasia en las lenguas española y china». En: Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*. BIADIG. pp. 291-305.

LARA, Luis F.

1990 *Dimensiones de la lexicografía. A propósito del Diccionario del español de México.* El colegio de México. <https://bit.ly/3r9WYtS>

LÓPEZ, Fernando

2002 «El análisis de contenido como método de investigación». *Revista de Educación*. XXI, (4), pp. 167-179. <https://bit.ly/37dd4Li>

MARTÍNEZ DE SOUSA, José

1995 *Diccionario de lexicografía práctica.* Bibliograf. S. A.
<https://bit.ly/39DSoy7>

2003 *La forma gráfica de los diccionarios.* Revisado el 2 de julio del 2021 en <https://bit.ly/3dN6vDe>

2009 *Manual básico de lexicografía.* Ediciones Trea.

MARTÍNEZ, Marcos

2003 Definiciones del concepto *campo* en semántica: antes y después de la *lexemática* de E. Coseriu. *Odisea*, (3), pp. 101-130.

<https://bit.ly/3gKNgeZ>

MERRIAM-WEBSTER

2024 Citación en el diccionario *Merriam-Webster*.

<https://acortar.link/g7AmNT>

MORENO MOJICA, J. A.

2016 «La lingüística cognitiva: una aproximación al abordaje del lenguaje como fenómeno cognitivo integrado». *Análisis*, 46 (88), pp. 41-51.

<https://bit.ly/3k2b286>

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY

2024 Citación del diccionario *Online Etymology Dictionary*.

<https://acortar.link/gqKD78>

PENAS, Azucena

2009 «El valor lingüístico-heurístico del proceso semántico metafórico».

Dialogía, 4, pp. 3-48. <https://bitly.ws/36myb>

PEÑA, Tania y PIRELA, Johann

2007 «La complejidad del análisis documental». *Información, cultura y sociedad*. (16), pp. 55-81. <https://bit.ly/3iRHajW>

PINTO, María

1989 «Introducción al análisis documental y sus niveles: el análisis de contenido». *B. Anabad*, XXXIX, (2). <https://bit.ly/2TH0jWt>

PORTILLA, Luisa

- 2020 «Léxico sanmarquino: estudio lexicográfico preliminar». *Acta Herediana*, 63, pp. 158-165. <https://bitly.ws/36myn>

PORTILLA, Luisa *et al.*

- 2008 *Léxico peruano/ El español de Lima*. Lima: Editorial Universitaria de la USMP.

PORTILLA, Luisa y FERREL, Marco

- 2011 *Voces del español del Perú*. Lima: Editorial Universitaria de la URP.

PORTO DAPENA, José

- 1997 «Algunas observaciones sobre el contorno de la definición lexicográfica». En Almeida, M. y Dorta, J. (eds.): *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica. Homenaje al profesor R. Trujillo*. Sta. Cruz de Tenerife: Montesinos, vol. II, pp. 211-226. <https://bit.ly/3mGdqDd>
- 2002 *Manual de técnica lexicográfica*. Arco Libros. <https://bit.ly/3axvYOC>
- 2011 «La definición lexicográfica de contorno fluctuante». *Revista de Lexicografía*, XVII, pp. 115-132. <https://bit.ly/3wMzgqe>
- 2012 «Nuevas observaciones sobre el contorno definicional: a propósito de la fórmula *dicho de* en el *DRAE 2001*». En Jiménez, T., López, B., Vázquez, V., Veiga, A. y Rojo, G. (coord.). *Cum corde et in nova grammatica [homenaje a Guillermo Rojo.]*, pp. 653-665. <https://bit.ly/3mKgEFU>

QUEVEDO, Teresa

- 1995 «Expansión y traducción de la terminología mafiosa». En *V Encuentros Complutenses*. pp. 595-602. <https://acortar.link/WBCX30>

RE, Matteo

2016 *No quieren cambiar. Códigos, lenguaje e historia de la mafia.*
Dykinson. <https://bit.ly/3JjD0Yf>

RODRÍGUEZ, D. Abel

2015 *Los criminales y Martin Scorsese: Análisis de la filmografía de género criminal del director.* [Para obtener el título de Grado en Comunicación Audiovisual, Universidad de Extremadura]. <https://bit.ly/3z67zLz>

ROMANO, Yolanda

1997 «El refrán y la frase hecha en la jerga de la mafia siciliana». *Paremia*, 6, pp. 547-552. <https://bit.ly/3yBMOGv>

ROSCH, Eleonor

1978 *Principles of Categorization* [Principios de la categorización].
University of California, Berkeley. <https://bit.ly/2YTWvjs>

RUBIO, Coro

2010 Presentación. El imaginario estadounidense. En *La Historia a través del cine: Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Valentín de Foronda, pp. 11-18.
<https://bit.ly/3j8VTje>

SECO, Manuel

1980 *Las palabras en el tiempo: los diccionarios históricos*. Real Academia de la Lengua Española. <https://bit.ly/3zzyBLc>

SORIANO, Cristina

2012 «La metáfora conceptual». En *Lingüística Cognitiva*.
Anthropos Editorial. pp. 97-121.

TINTO, José A.

- 2013 «El análisis de contenido como herramienta de utilidad para la realización de una investigación descriptiva. Un ejemplo de aplicación práctica utilizado para conocer las investigaciones realizadas sobre la imagen de marca de España y el efecto país de origen». *Provincia*, (29), pp. 135-173. <https://bit.ly/3y8b0QN>

URBAN DICTIONARY

- 2024 Citación del diccionario *Urban Dictionary*. <https://acortar.link/dVJNk1>

VALENZUELA, Javier, IBARRETXE, Iraide y HILFERTY, Joseph

- 2012 «La semántica cognitiva». En: *Lingüística Cognitiva*. Anthropos Editorial. pp. 41-68.

WORDREFERENCE

- 2024 Citación del diccionario *WordReference*. <https://acortar.link/uWKzPv>

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

BELLOCCHIO, Marco (director)

- 2019 *Il traditore* [Película]. Coproducción Italia-Francia-Brasil-Alemania: IBC Movie. Kavac Film. RAI Cinema. Ad Vitam Production. Gullane Pictures. Match Factory Productions. arte.

CURTIZ, Michael (director)

- 1938 *Angels with Dirty Faces* [Película]. Warner Bros.

DE PALMA, Brian (director)

- 1983 *Scarface* [Película]. Universal Pictures.
1987 *The Untouchables* [Película]. Paramount Pictures.

FERRARA, Giuseppe (director)

- 1984 *Cento giorni a Palermo* [Película]. Coproducción Italia-Francia;
Compania Laboratori del Cinema e del Teatro (C.L.C.T.), TV Cine
2000, Ombre et Lumière, La Cécilia.
- 1993 *Giovanni Falcone* [Película]. Clemi Cinematografica.

FORD COPPOLA, Francis (director)

- 1972 *The Godfather* [Película]. Paramount Pictures. Alfran Productions.
- 1974 *The Godfather 2* [Película]. Paramount Pictures.
- 1990 *The Godfather 3* [Película]. Paramount Pictures.

HAWKS, Howard (director)

- 1932 *Scarface* [Película]. The Caddo Company. United Artists

HOUSTON, John (director)

- 1985 *Prizzi's Honor* [Película]. ABC Corporation.

LEONE, Sergio (director)

- 1984 *Once Upon a Time in America* [Película]. Embassy International
Pictures. PSO International. The Ladd Company.

LEROY, Marvyn (director)

- 1931 *Little Caesar* [Película]. First National Pictures. Warner Bros.

MUNZI, Francesco (director)

- 2004 *Anime nere* [Película]. Coproducción Italia-Francia.
Cinemaundici. Babe Film.

SCORSESE, Martin (director)

- 1973 *Mean Streets* [Película]. Warner Bros, Taplin-Perry-Scorsese
Productions.

- 1990 *Goodfellas* [Película]. Warner Bros Pictures. Irwin Winkler Production.
- 1995 *Casino* [Película]. Universal Pictures.
- 2006 *The Departed* [Película]. Plan B Entertainment. Initial Entertainment Group. Vertigo Entertainment. Media Asia Films. Warner Bros Pictures.
- 2019 *The Irishman* [Película]. Tribeca Productions, Sikelia Productions, Winklers Films. Netflix.

SCOTT, Ridley (director)

- 2007 *American Gánster* [Película]. Universal Pictures. Imagine Entertainment. Relativity Media. Scott Free Productions.

STERNBERG, Josef (director)

- 1927 *Underworld* [Película]. Paramount Pictures.

SQUITIERI, Pasquale (director)

- 1977 *Il prefetto di ferro* [Película]. Rizzoli Film.

TULLIO GIORDANA, Marco (director)

- 2000 *I cento passi* [Película]. RAI Cinema. Tele+. Titti Film.

WALSH, Raoul (director)

- 1939 *The Roaring Twenties* [Película]. Warner Bros.

WELLMAN, William (director)

- 1931 *The Public Enemy* [Película]. Warner Bros.

ANEXO: RESUMEN DE LAS PELÍCULAS DE MARTIN SCORSESE

SOBRE LA MAFIA

1.a. *Mean Streets* (1973)

RESUMEN DE LA PELÍCULA

Mean Streets (1973)

Inicio

Charlie es un mafioso de Nueva York, él trabaja para su tío Giovanni, quien es un capo de la mafia italoamericana. Por otro lado, también se presenta a sus amigos: Tony, el dueño de un bar en Nueva York, asimismo, Michael, quien es un usurero, y Johnny, irresponsable, inmaduro y que vaga por las calles de Nueva York.

Desarrollo

Johnny le debe dinero a Michael; así, Charlie busca su propia redención y para ello, aboga y protege a Johnny. Los amigos reunidos estafan a jóvenes que buscan drogas, acuden en conjunto para pelear con una banda rival, juegan al billar y escapan de la policía. Charlie también tiene una relación con Teresa (es epiléptica y prima de Johnny), ella quiere irse lejos de los problemas de Nueva York; pero el tío Giovanni quiere que Michael administre su restaurante.

Cierre

Johnny se burla de Michael y le dice que no le pagará y también lo amenaza con un arma. Charlie y Johnny salen del bar en busca de Teresa para huir de Nueva York, son perseguidos, en un auto, por Michael y sus acompañantes, quienes disparan al carro de Charlie; por esto, Charlie choca su auto contra un poste, llega la ambulancia y son llevados al hospital. Al final se visualiza a personas neoyorkinas en sus casas bajando sus persianas, esto luego de ver el choque del auto de Charlie.

1.b. *Goodfellas* (1990)

RESUMEN DE LA PELÍCULA

Goodfellas (1990)

Inicio

Henry Hill siempre quiso ser mafioso, por esto inicia con pequeños trabajos dentro de este mundo criminal. Una vez dentro de la mafia, Henry conoce a sus socios y amigos Jimmy Conway y Tommy DeVito. Henry se vuelve mafioso luego de haber librado su primera detención policial.

Desarrollo

Una vez establecido y respetado en el mundo mafioso, Henry conoce a Karen, su esposa y la madre de sus hijas. El protagonista comete una serie de delitos con sus socios, Jimmy y Tommy. Tommy asesina a un *iniciado* de una *familia*, a pesar de conocer las consecuencias. Henry le es infiel a Karen. Por su lado, Tommy sigue cometiendo asesinatos: mata a «Spider», un joven cantinero. Henry es arrestado y cuando es liberado decide vender drogas. Jimmy realiza el robo de Lufthansa y asesina a todos los implicados dentro de este robo, a excepción de sus amigos. Se sigue con la falsa iniciación de Tommy, quien es asesinado por la mafia italiana.

Cierre

Nuevamente, Henry es arrestado por el tráfico de drogas y Karen paga su fianza; luego, Henry busca la ayuda de Polly, quien lo rechaza. También recurre a Jimmy, quien quiso asesinarlo. Henry, por temor, se vuelve en un testigo protegido de la policía y delata a los mafiosos. Al final, Henry vive una «vida normal».

1.c. *Casino* (1995)

RESUMEN DE LA PELÍCULA

Casino (1995)

Inicio

Sam Rothstein, en un inicio, es un apostador con suerte —así, gana dinero para los mafiosos—; por esto, los *patriarcas* mafiosos (los jefes ocultos de los casinos) lo encargan el casino Tangiers en Las Vegas. Asimismo, Nicky Santoro —con su temperamento fuerte— es el amigo, protector de Sam y trabajador de la mafia. Con Sam a cargo del Tangiers, este casino eleva sus ganancias y su reconocimiento: Sam y Nicky no dejaban que la casa pierda.

Desarrollo

Sam está enamorado de Ginger McKenna, una estafadora (dominada por su novio Lester Diamond) que lleva a jugadores al casino. Posteriormente, Sam y Ginger se casan; él le entrega todo su dinero y sus joyas a Ginger; pero ella sigue aferrada a Lester, incluso ella le envía el dinero de Sam. Ginger le cuenta a Nicky que Sam envió a golpear a Lester, ambos empiezan a tenerse más confianza. Por su parte, Nicky se convierte en un usurero, empieza a arreglar juegos en el casino y a asesinar a personas, no sigue los consejos de Sam. Sam es llevado a juicio por no tener una autorización para manejar casinos, por lo que los jefes de la mafia deciden despedirlo, mientras que él se excusa diciendo que es culpa de Nicky: sus acciones llaman la atención de los periodistas. Nicky y Sam se enemistan, Ginger quiere divorciarse de Sam y le es infiel con su amigo Nicky.

Cierre

Al final, Nicky tiene mayor vigilancia del FBI, Ginger decide escapar con todo el dinero de Sam y los del FBI tienen pruebas para capturar a los implicados del Tangiers. Ante esto, los jefes mafiosos deciden asesinar a todos los involucrados: Nicky es golpeado hasta morir y a Sam le colocan una bomba en su auto; pero este logra salvarse, Sam sigue apostando.

1.d. *The Departed* (2006)

RESUMEN DE LA PELÍCULA

The Departed (2006)

Inicio

Frank Costello es el jefe de la mafia de Boston, él decide iniciar a un joven Collin Sullivan en el mundo criminal. Así, Sullivan se hace policía para ser un informante de Costello. Con el cargo de detective, Sullivan trabaja en la Unidad Especial de Investigación para el capitán Oliver Queenan y el sargento Digman. Por otro lado, Billy Costigan también se formó para ser policía; pero, por su relación familiar con la mafia, Quennan y Digman le dicen que se infiltre en la mafia de Costello.

Desarrollo

Costigan inicia como vendedor de drogas junto a su primo, ambos asisten a un bar para su cita con Mr. French (mano derecha de Costello), Costigan se pelea con un mafioso del bar y así es presentado en el mundo criminal. Por otro lado, Sullivan conoce y se enamora de Madolyn (psicóloga policial); posteriormente, viven juntos. Costigan conoce a Costello y lo invita a trabajar para él, luego de que lo torturara a fin de verificar si era un informante de la policía. A Sullivan le dan la misión de encontrar al informante en la policía. Costigan empieza a sentir el estrés psicológico de pertenecer a la mafia, para ello recurre a una psicóloga, Madolyn. Costello también le da la misión a Sullivan de encontrar al infiltrado dentro de la mafia. Sullivan hace seguir a Queenan a su encuentro con Costigan, Sullivan avisa a la mafia para atrapar al infiltrado mafioso, solo consiguen asesinar a Quennan. Costigan y luego Sullivan descubren que Costello es un informante de la policía.

Cierre

Al final, Costello y sus mafiosos iban a recibir un cargamento de drogas y para ello, le dice a Sullivan que despiste a los policías que los seguían; Sullivan decide traicionarlo y envía a los policías para que los atrapen. Sullivan asesina a Costello y es felicitado. Sullivan y Costigan se encuentran y este último descubre que Sullivan era el infiltrado de Costello. Más adelante, Costigan arresta Sullivan, bajan por el ascensor y Barrigan (otro informante de Costello) asesina a Costigan; Sullivan toma un arma y asesina a Barrigan. En la escena final, Digman mata a Sullivan y se presenta a una rata.

1.e. *The Irishman* (2019)

RESUMEN DE LA PELÍCULA

The Irishman (2019)

Inicio

Frank Sheeran es un veterano de guerra estadounidense y trabaja como camionero, él decide robar carne de su cargamento para unos mafiosos, por lo que es denunciado; Sheeran es defendido por el abogado Bill Bufalino, quien lo salva de la cárcel y le presenta a su primo Russell Bufalino, uno de los capos de la mafia; entonces, Sheeran se convierte en el sicario de R. Bufalino, ganándose así el aprecio su aprecio.

Desarrollo

Sheeran conoce a Jimmy Hoffa, el mayor líder sindicalista de camioneros ligado a la mafia, ambos se hacen amigos. Hoffa está siendo investigado por Robert Kennedy, el fiscal general de Estados Unidos. Luego, el presidente John F. Kennedy es asesinado y por lo tanto, R. Kennedy deja de investigar a Hoffa; pero de todas formas es condenado por sobornar a miembros del jurado. Así, Frank Fitzsimmons ocupa el puesto de Hoffa y Sheeran vuelve a trabajar con R. Bufalino, bajo sus órdenes, Sheeran asesina a Joey Gallo. Hoffa sale de prisión y quiere recuperar su sindicato, por lo que recurre al mafioso Tony Provenzano, pero este se niega y terminan peleando. Hoffa llama la atención y no controla su temperamento, esto hace que se enemiste con la mafia.

Cierre

Al final, los patriarcas deciden que sea Sheeran quien asesine a Hoffa y este lo hace. Peggy, una de las hijas de Sheeran, sabe que su padre tuvo algo que ver con la muerte de Hoffa y por ello decide no hablarle. Todos terminan presos o muertos y Sheeran queda solitario en un asilo.