

LA ORALIDAD EN LA TELENVELA:
DEL MEDIO A LA CONSTRUCCIÓN LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA

Liliana Ruiz Velasco D.

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

[rliliana_ en hotmail.com](mailto:rliliana_en@hotmail.com)

Resumen

Los trabajos sobre telenovelas suelen resaltar su carácter oral. Sin embargo, una revisión de los estudios que se han ocupado de la cuestión en la telenovela hispanoamericana muestra que el concepto de "oralidad" es empleado con sentidos diversos. En los estudios literarios el problema se ha formulado en términos de una *oralidad ficticia*, mas no tanto en aquellos sobre telenovelas. El artículo aboga por retomar esta última para explicar las particularidades del discurso telenovelesco y a partir de ahí muestra los distintos planos de variación lingüístico-discursiva en que se da dicha imitación de lo oral.

Palabras clave: oralidad, telenovela, discurso, variación

Abstract

Liliana Ruiz Velasco D. 2016.

La oralidad en la telenovela: del medio a la construcción lingüística-discursiva

Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación 67, 297-317

<http://www.ucm.es/info/circulo/no67/ruiz.pdf>

<http://revistas.ucm.es/index.php/CLAC>

<http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.53486>

©2016 Liliana Ruiz Velasco D.

Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)

Universidad Complutense de Madrid. ISSN 1576-4737. <http://www.ucm.es/info/circulo>

Telenovela's orality: from medium to a linguistic-discursive construction. Studies about *telenovelas* usually highlight their "orality". However, a literature review, specifically for Latin American *telenovelas*, shows that the term "orality" has been used with varying senses. In contrast with those devoted to *telenovelas*, literary studies have addressed the question by conceptualizing it as *fictional orality*. This paper takes *fictional orality* as a key concept to explain *telenovela*'s discursive peculiarities, and on that base, it distinguishes several dimensions of linguistic and discursive variation, in which such orality is being portrayed.

Key words: orality, telenovela, discourse, variation

Índice

1. Introducción 299
2. Oralidad: el medio empleado y sus condiciones de producción y recepción 300
3. Diversos sentidos de la "oralidad" 302
 - 3.1. Oralidad medial 303
 - 3.2. Oralidad elaborada 303
 - 3.3. Oralidad ficcional 304
 - 3.4. Oralidad con marcas idiomáticas 304
 - 3.5. Oralidad conversacional 305
 - 3.6. Oralidad de la inmediatez 306
4. Un ejemplo atípico 307
5. Conclusiones 311
- Bibliografía 313

1. Introducción

El análisis discursivo de la telenovela se ha realizado vía el análisis narrativo, la semiótica de corte greimasiano, la construcción de personajes o de campos semánticos, etcétera (p. ej. Batista, 2002; Le Gallo, 1986; Mazziotti, 1996; Martín Barbero y Muñoz, 1992). Junto a tales acercamientos se ha dado un interés en lo que se ha señalado como un rasgo particular del género: su oralidad. Sin embargo, la conceptualización que se hace de ella puede variar en forma considerable, sin que siempre sea claro qué se está entendiendo por la misma o a qué plano corresponden las observaciones que se realizan. Parte del problema radica en la falta de claridad terminológica que surge entre el medio empleado y el modo en que se concibe el discurso, confusión que se traslada al abordar el habla de los personajes en textos ficcionales.¹ Un modelo como el que ofrecen Koch y Oesterreicher (1985; 2007a), deslindando ambos criterios, permite distinguir el plano en el que se sitúan las distintas observaciones respecto a la "oralidad" en los textos. Al abordar un discurso ficcional los estudios sobre telenovelas tratan con una *oralidad ficticia* en la cual el guionista o guionistas persiguen ciertas finalidades comunicativas y han de ajustarse a la serie de condiciones a que está sujeto el discurso televisivo. No obstante, la conceptualización de una *mimesis de la oralidad* u *oralidad ficticia*, manejada en los estudios literarios, suele estar ausente en los trabajos dedicados a las telenovelas, aun cuando es precisamente un acercamiento desde esa perspectiva el que aclara cómo está construido el discurso telenovelesco.

En lo que sigue se presenta primero el modelo de Koch y Oesterreicher, así como el concepto de *oralidad ficticia*, para abordar enseguida los distintos sentidos con los que implícitamente se está utilizando el término de "oralidad" en los estudios que se han ocupado del tema en la telenovela hispanoamericana, y finalmente, se analiza una escena a fin de mostrar el plano al que corresponden los diversos rasgos.

¹ Para este trabajo no se hace una distinción entre *texto* y *discurso*, siendo utilizados como términos sinónimos para referirse a la producción lingüística de uno (o más) hablantes en una situación de enunciación concreta.

2. Oralidad: el medio empleado y sus condiciones de producción y recepción

Diversos estudios se han encargado de señalar que la distinción *oral/escrito* no es tajante y más bien se da un continuo (cf. p. ej. Biber, 1986, 2006; Chafe, 1985; Tannen, 1985; Beaman, 1984). Söll (1985) hacía la distinción entre un código fonico o gráfico (*phonique/graphique*), según el medio empleado, y un código hablado o escrito (*parlé/écrit*), según el modo en que es concebido el discurso, esto es, en la comunicación mediata o inmediata. A partir de ahí Koch y Oesterreicher (1985; 2007a) desarrollan un modelo variacional de la lengua hablada y escrita. Para estos autores los géneros (o tradiciones discursivas, en su terminología) se ubican a lo largo de un continuo que va de la comunicación inmediata a la comunicación distante, según diversos parámetros relativos a condiciones específicas (planificación vs. espontaneidad, privado vs. público, copresencia vs. distancia entre hablante y oyente, dialogicidad vs. monologicidad, etcétera). En el extremo de la comunicación inmediata se ubica la conversación cara a cara entre amigos o familiares, mientras que en el extremo de la comunicación distante se halla el texto jurídico-legal. Ahora bien, tales diferencias se dan independientemente del medio utilizado (que puede ser fonico o gráfico). Así, en el chat se emplea un medio gráfico, mas la forma de comunicación está más cercana a la inmediatez comunicativa (2007b: 358-359). A su vez, en las sociedades ágrafas aunque empleando el medio fonico los géneros abarcan toda la gama de la comunicación inmediata a la distante, dándose en este último caso una *oralidad elaborada*, con frecuencia de carácter ritual (1985: 29-31; también Schlieben-Lange, 1983: 77-80). Ambas dimensiones poseen características universales en cuanto a los procedimientos y estrategias de verbalización utilizados (como puede ser la referencialización desde el *origo* del hablante –en la inmediatez– o no –en la distancia–), así como características históricas, según el género comunicativo y la lengua en cuestión. En el plano de una lengua histórica, el espacio variacional se correlaciona con ambas dimensiones, de manera que en la inmediatez comunicativa se recurre a elementos lingüísticos más marcados (p. ej. dialectalmente), mientras que en la distancia comunicativa se trata de elementos menos marcados.

Ahora bien, la *mimesis de la oralidad* (López Serena, 2007), *oralidad ficticia* (Goetsch, 1985; Brumme, 2012: 28) u *oralidad prefabricada* (Koch y Oesterreicher, 1985: 24; Oesterreicher, 1993: 277-278) y el uso que en ella se le da a la lengua no se vincula directamente con las condiciones comunicativas. De entrada, la comunicación ficticia

opera en dos niveles: la que se da entre los personajes y aquella entre emisor y audiencia. En la comunicación ordinaria este tipo de desdoblamiento se aprecia en el discurso referido, en el cual el hablante construye un diálogo a fin de producir determinados efectos, como implicar emocionalmente al destinatario (Tannen, 2007: 102-132). Sin embargo, al elaborar un texto literario el emisor cuenta con más tiempo de planeación que un hablante sujeto a las limitantes de la conversación espontánea. Según los efectos que persiga, puede optar por imitar la comunicación inmediata o distante, esto es, toda la gama de géneros comunicativos, se trate de la conversación privada o de una conferencia. Se han señalado ya diversas características de esta recreación: una estilización planeada por parte del autor, la selección y simplificación de rasgos en aras de la inteligibilidad, el recurso a estereotipos según un repertorio más o menos convencionalizado de representación, y la elección de ciertos pasajes para llevar a cabo dicha imitación, de manera que ésta se da solo parcialmente (Goetsch, 1985; cf. tb. Brumme, 2012: 13-58; López Serena, 2007: 192-199).

A diferencia del texto literario de carácter narrativo, en la telenovela se da una situación particular en la que el texto es transferido del medio gráfico al fónico. Una de las propuestas invocadas para estos casos ha sido la de Gregory (1967), quien al tomar en cuenta que el "habla" (esto es, el discurso fónico) no siempre es espontánea, incluye en su clasificación de las posibles relaciones entre el medio empleado y el hablante las siguientes categorías: *textos escritos para leerse como si fueran oídos*, *textos escritos para ser hablados*, y *textos escritos para ser hablados como si no hubieran sido escritos* (: 189, 191-193). En la primera, entraña el caso de la novela literaria; en la segunda, la oración litúrgica, los boletines de radio y televisión, las conferencias académicas, la poesía, etc., y en la tercera, obras de teatro, guiones de radio y televisión, discursos políticos, etc. (*ibid.*). Un problema de esta visión taxonómica es precisamente el que en textos ficticios como la telenovela la intención comunicativa del emisor puede ser variable y no necesariamente se persigue que parezcan no haber sido escritos. Por un lado, como ya se ha indicado arriba, interviene el hecho de que la intención de imitar la comunicación oral sea visible sólo en algunos pasajes, por otro, depende también de qué géneros comunicativos se pretende representar, así como de la estética perseguida u otros factores, como la censura. En este sentido, cabe hablar de una "oralización" en la que el texto es transferido de un medio a otro. No obstante, se trata antes bien de describir las

especificidades de este tipo de discursos, entre las que es posible rastrear ciertas huellas de una producción escrita. Siendo terminológicamente más precisos, y haciendo caso omiso de otros lenguajes semióticos y elementos paralingüísticos, la audiencia televisiva recibe en un medio fónico un discurso lingüístico elaborado originalmente en un medio gráfico y en una situación de distancia comunicativa, un discurso del que puede haber desviaciones según qué tanto intervengan otros procesos (como la edición filmica o improvisación actoral).

3. Diversos sentidos de la "oralidad"

Los estudios sobre telenovelas que han abordado la "oralidad" del género, decíamos, lo han hecho atribuyéndole sentidos diversos al término. Si se parte de los rasgos que se resaltan en cada caso, puede apreciarse a qué plano es al que hacen referencia, de manera más o menos implícita. A partir de ahí cabe distinguir los siguientes sentidos: oralidad medial, elaborada, ficcional, con marcas idiomáticas, conversacional, y de la inmediatez. Éstos pueden ser subsumidos en dos categorías más amplias: aquellos en que el término "oralidad" sirve para señalar el medio por el que se lleva a cabo la comunicación y aquellos en que el término se refiere al modo en que se construye el discurso. En lo que sigue nos ocupamos de cada uno de los sentidos enlistados arriba, subyacentes a los estudios que han tratado la cuestión en la telenovela hispanoamericana.

Cabe advertir que, además de la diversidad de enfoques, un problema en este tipo de trabajos –como ha ocurrido con la investigación hispánica más general sobre la oralidad (cf. la discusión en López Serena, 2007)– es el carácter impresionista de algunos, la variable claridad metodológica, y el apoyo en una mayor o menor cantidad de datos al privilegiar, en veces, la elaboración teórica. No obstante, a fin de poder situar las distintas aproximaciones conceptuales, se ha optado por dar una visión incluyente basada más en los temas de que se han ocupado.

3.1. Oralidad medial

Desde esta perspectiva, la oralidad en las telenovelas es relacionada con el canal auditivo y la transmisión fónica de la lengua; se habla entonces de una vuelta a "lo oral-mítico" o de un "fonocentrismo" en el que la voz se convierte en el principal medio para

comunicar la historia (Traversa, 1997: 67; Vilches, 1997: 58-62). Relacionando la telenovela, en veces, con una cultura oral "femenina" (Brown, 1997), se ha querido ver en ella rastros de una "oralidad primaria", propia de las sociedades ágrafas, en las que se observa: agregación de ideas, referencialización centrada en la cotidianidad y lo concreto, repetición abundante (*ibid.*, 1997: 226-227). Problemáticamente, ya Ong (1980) se había encargado de advertir que en nuestras culturas con escritura antes bien se daba una "oralidad secundaria", en la que hay una conciencia respecto a la existencia de un medio gráfico y otro fónico, y los medios electrónicos se apoyan necesariamente en la escritura para producir un programa (cf. también Martín-Barbero, 1995: 276).

3.2. Oralidad elaborada

Desde una perspectiva algo distinta, se ha considerado la existencia de géneros "híbridos", en los que la producción del discurso es escrita, aunque su transmisión sea "oral", esto es, por el medio fónico. Mientras Pardo (1996) opta explícitamente por abordar la telenovela desde esta perspectiva, no siempre es expuesto con toda claridad en otros trabajos. No obstante, es en este marco que se comprende la mención de ciertos rasgos de la telenovela como: la inverosimilitud en el discurso de los personajes (esto es, lo que se percibe como una inadecuación si la intención es que no *parezcan haber sido escritos*), la repetición exacta de frases en momentos distintos de la telenovela (sin que se trate de fórmulas rutinarias), una diversidad en el vocabulario mayor a la que se encuentra en el ensayo y entrevistas a hablantes cultos, o el empleo de meta-comentarios sobre el propio género telenovelesco (Pardo, 1996; Ávila, 2003a; Cisneros, 2003). Todos estos rasgos remiten a una elaboración previa, la cual implica una reflexión por parte del emisor discursivo. Esta oralidad elaborada difiere de la que se encuentra en sociedades ágrafas, en las que ciertos géneros servían de recipiente para la transmisión de una memoria cultural y a fin de que ese saber pasara de una generación a otra recurrían a la narración, la versificación y el ritmo, la repetición y el lenguaje formulaico (cf. p. ej. Havelock, 1980). En la telenovela, en cambio, las estrategias arriba indicadas revelan el apoyo en un soporte escrito (la "segunda oralidad" de la que habla Ong) y una producción discursiva en condiciones que permiten mayor reflexividad y planificación. Así, la diversidad en el vocabulario puede atribuirse a la planificación del discurso –según también una cultura escrita en la que se demanda dicha diversidad–, si bien cabe

considerar que en el caso concreto de las telenovelas también interviene el hecho de que el discurso es producido: a) por un emisor colectivo y b) en distintos momentos, aumentando por tanto la posibilidad de recurrir a un léxico más amplio.

3.3. Oralidad ficcional

Algunas estrategias narrativas observadas en la telenovela se han atribuido a su producción escrita previa, no obstante, lo peculiar de tales estrategias radica más bien en el uso de un discurso fónico sin que tenga un correlato con la experiencia cotidiana, no ficticia, del mismo, de ahí que quepa hablar más precisamente de una "oralidad ficcional" –teniendo en cuenta el *medio*– y distinguirla de la anterior. Entran aquí estrategias como el uso de monólogos y el recurso a lo mágico presentando diálogos con actantes ficcionales (p. ej. el ángel, el fantasma) (Pardo, 1996). El monólogo ha sido ya señalado como una característica del discurso teatral a diferencia del discurso ordinario (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1984: 54-55; 1996: 39-40); particular a la telenovela es la estrategia de la voz en *off*. Uno podría situar aquí el recurso a la figura del narrador, el cual ha sido empleado en la telenovela si bien haya sido más particular a su antecedente radiofónico (cf. Gutiérrez Espíndola, 1988: 95-96).

3.4. Oralidad con marcas idiomáticas

En las tres perspectivas rescatadas arriba se habla de lo "oral" tomando en cuenta el medio empleado, esto es, su carácter fónico. Al abordarse los distintos tipos de marcas que presentan los recursos lingüísticos utilizados en el discurso, se pasa al nivel de la lengua y su variación, relacionada por tanto con la concepción del discurso. En esta línea se han dado dos enfoques: uno de ellos se ocupa de la cara externa al género y centra la discusión en el problema de la relación entre variación y norma lingüística, tomando en cuenta particularmente la recepción internacional de las telenovelas (Ávila, 2003a, 2003b; cf. tb. Mato, 1999, 2005; Mazziotti, 1994, 1996; Wilkinson, 2003); el otro opta por un acercamiento interno al género y se aboca al significado que adquiere la variación dentro

del universo discursivo. En este último, la variación diastática² en el habla de los personajes es la que ha recibido mayor atención, y dentro de ella, si bien se ha abordado la cuestión del empleo de jergas particulares (Williamson, 2002a; también Cisneros, 2011; Pardo, 1996), se ha resaltado más la variación según clases sociales o grupos de edad (Cisneros, 2003, 2011; *et al.*, 2009; Williamson *et al.*, 1999; Llorente Pinto, 2000; Ruiz Velasco, 2012). De importancia aquí es el hecho de que las observaciones y resultados de los distintos estudios muestran que en la telenovela se imita un fenómeno ya observado en el comportamiento lingüístico de los hablantes en la comunicación no-ficticia: la interrelación entre las distintas variedades, de manera que los elementos con una marca dialectal son empleados para señalar también diferencias diastáticas y situacionales, indicando finalmente diferencias entre la lengua típicamente "oral" y la típicamente "escrita" (cf. Koch y Oesterreicher, 2007: 38; López Serena, 2007: 152-154).

3.5. Oralidad conversacional

Dentro del tratamiento que se le da a la mimesis de la oralidad, a veces la atención recae en el contraste con un género comunicativo en particular: la conversación. Debido a que en buena medida los intercambios que se presentan en la telenovela coinciden en muchos de sus rasgos con el diálogo conversacional, éste es el género tomado como punto de referencia. A semejanza de la caracterización hecha para el teatro (Kerbrat-Orecchioni, 1984, 1996), el enfoque se ha volcado en las desviaciones con respecto a la conversación privada. Así, se ha señalado la ausencia de secuencias de apertura y de cierre, o el respeto a la alternancia de turnos, esto es, sin que se den solapamientos o interrupciones (Cisneros, 2003; Pardo, 1996). Lo "oral" en estos casos remite al modo en que se estructura un género inmediato.

²Para ello, se retoma la distinción entre la variación regional (dialectos), por grupos sociales (sociolectos) y situacional (niveles o registros). Tómese como una guía. No hay espacio aquí para entrar en la larga discusión respecto a tales dimensiones, presentadas inicialmente por Coseriu (p. ej. 1981a), y propuestas alternativas. La variación diastática es entendida aquí en sentido amplio, incluyendo aquella que se produce según los distintos grupos sociales y no meramente *clases* sociales.

3.6. Oralidad de la inmediatez

Siguiendo el modelo de variación trazado más arriba, se han señalado diferencias en la representación de clases sociales que se ajustarían a esta dimensión, como el uso de repeticiones y la falta de elementos cohesivos por parte de personajes de la clase baja (Cisneros, 2003). Más en lo general se ha documentado el empleo de marcadores discursivos y de contacto, palabras ómnibus, procedimientos de atenuación e intensificación, fenómenos de hesitación, interjecciones y enunciados suspendidos (Williamson *et al.*, 1999; Ruiz Velasco, 2012: 75). Tales rasgos aclaran lo que se percibe como una forma "coloquial" del lenguaje en la telenovela,³ más allá de la variación idiomática. Respecto al modo en que se construyen los enunciados, se ha señalado una longitud menor a la que se presenta en ensayos y entrevistas a hablantes cultos, pero mayor a la observada en los de clase baja (Ávila, 2003a); sin embargo, al revisarse los tipos de oración (p. ej. simples o subordinadas) se encuentra que los casos de agregación sintáctica equivalen a las dos terceras partes de los enunciados y las técnicas de mayor integración (mediante gerundios, participios o nominalizaciones) son poco empleadas, para dar preferencia a otro tipo de recursos cohesivos, como la repetición (Williamson *et al.*, 1999).⁴ Asimismo, se ha encontrado que para organizar temáticamente el discurso se recurre especialmente a ciertas fórmulas y construcciones (Ruiz Velasco, 2012: esp. 140-145), con lo que se media entre la planificación y compactación de la telenovela y la intención de imitar la oralidad, entendida como comunicación de la inmediatez.

4. Un ejemplo atípico

Partiendo del modo en que se construye el discurso cabe, pues, ubicar en distintos planos la imitación que se hace de la oralidad en la telenovela y la relación que guarda con lo lingüístico. A modo de ejemplo, tómese la siguiente escena, un caso atípico para el

³ Hay diversas definiciones de lo "coloquial". Aquí se emplea en el sentido apuntado por López Serena (2007: 129), como una forma en la que coinciden el género conversacional y el registro informal. Respecto a lo coloquial y su caracterización, cf. también Narbona (1986), así como Briz (1998).

⁴ Cabe aclarar que ambos trabajos se ocupan de una misma telenovela (*Mirada de mujer*), por lo que no se trata de una diferencia entre telenovelas.

género telenovelesco al corresponder a una reunión jefe-empleado y no a una conversación (el género prototípico asociado a la telenovela). El fragmento proviene de *Todo por amor* (2000); en él participan Mina (M), su jefa Amalia (A) y la secretaria (S):⁵

- 1 M: hoooola Amaaalia
 2 A: Miiina / mi amooor
 3 M: ¿cómo estás? ¿eh? §
 4 A: § bien ¿y tú? §
 5 M: § ¿te agarré ocupadita? §
 6 A: § pásale pásale /
 un poquito // pero ya estamos acabando
 7 M: ¡qué bueeen[o]!
 8 A: [°(ar]chiva esto)° §
 9 S: § claro [que sí =]
 10 M: [hola]
 11 S: =señora Amalia §
 12 A: § pásale [pásale]
 13 S: [buenas
 tar]des =]
 14 M: [((
))] tás?
 15 S: = señorita [García]
 16 A: [¡oh la la]aa! (()) vous parlez fran[çais?]
 17 M: [(se ríe)] sí↓
 18 A: MUY bien que estés estudiando francés ¡eh! [te felicit=]
 19 M: [gracias↓]
 20 A: =o↓ §

⁵ La telenovela en cuestión fue producida por Argos y transmitida por TV-Azteca (México). El sistema de transcripción ha sido tomado de Briz (1998), con ligeras modificaciones: / indica una pausa breve, // una pausa superior al medio segundo, [] el inicio y fin de un solapamiento, = mantenimiento de turno, § un encadenamiento, (()) fragmento incomprensible o transcripción dudosa, () gestos u otros, °()° fragmento en susurro, AAA fragmento en volumen alto, y las flechas, cambios en la entonación.

- 21 M: § ¡gracias!
- 22 A: (chasquea la lengua) te prometo que cuando haya eventos en francés↑ te voy a llamar [a TIII]
- 23 M: [¡ah! ya que]daste ¡eh Amalia! §
- 24 A: § ¿cómo te has sentido en el trabajo? §
- 25 M: §
¡bieeen! / muy bien↓
- 26 A: ¡se nota!
- 27 M: (se [ríe])
- 28 A: [re]almente lo haces muy bien↓ te [felicitó]↓
- 29 M: [¡graciaaas!] oye↑ gracias↓ qué bueno↓
- 30 A: siií↓ te hablé porque→ te quiero proponer otro tipo de actividad→ / en el que obviamente→ puedes ganar mucho [más→]
- 31 M: [¡pasa]rela! Amalia↑ ¡dime que pasarela por favor!
- 32 A: no es pasarela↓ / [no es pasarela↓]
- 33 M: [¡ay no!] / [¿qué °(es)°?]
- 34 A: [es otro ti]po de actividad↓ // ¿has oído hablar de lasss escorts?
- 35 M: nnnooo
- 36 A: mmm las escorts son acompañantes↓ son chicas guapas↓
- 37 M: mmh[m]
- 38 A: [de] clase↓ / (chasquea la lengua) / la cuestión↑ es acompañar a ejecutivoos hombres de negocioos→ incluso arTISTas→ §
- 39 M: § mmhm §
- 40 A: § ¡a comer! y si son extranjeros↑ a llevarlos a conocer diferentes partes de la ciudad↑ §
- 41 M: § ¡ah pues qué bien! ¿no? suena bien↓
- 42 A: así es ¿te interesa? // porque va en serio↓ es una proposición EN SE-rio↓§
- 43 M: § (ríe un poco) °(pues sí→)° sí↓ ¿por qué no?

- 44 A: de hecho hay una persona interesada↓ / en °(ti)° §
- 45 M: § nooo↑ ¡aaay Amalia!
(inhala) ¿quién?
- 46 A: en su momento lo sabrás↓ /// en su momento↓ /(chasquea la lengua) /
entonces esteee pues ¿estás lista?
- 47 M: ((es que nombre)) si es para ir a comer con ellos↑ yo no tengo ningún
problema ¡eh Amalia! §
- 48 A: § siií↓ // bueno↓ / todo depende de ti↓ /// Mina tú ya
no eres una bebida↓ / tú y yo sabemos de lo que estamos hablando↓ si uno
quiere llegar a más↑ pues llega a más↓ pero eso CORRE por tu cuenta↓
(2'') ¿okeeey?
- 49 M: mmhm
- 50 A: nadie↑ nadie↑ te lo digo desde ahorita↓ nadie te está obligando→ °(a
nada)° /// la persona interesada↑ quiere que lo acompañes mañana a
comer al restaura[n]te de su hotel↓]
- 51 M: [°(nnno)°] no yo mañana- es que es el cumpleaños de mi hermana↓
Amalia↑
- 52 A: Mina→ / ¿sí o no? (3'')
- 53 M: °(mmhm)° // (las dos se ríen)
- 54 A: yo sabía que ibas a aceptar 'ton' nos vemos mañana↓ ONce en punto↑
vamos a ir de compras↓ te vo' a comprar el vestido MÁS bonito↓ te vas a
ver DIVINA y YO te llevo a la cita
- 55 M: ¡Amalia! (inhala) bueno↓ pues a ver cómo nos va
- 56 A: °(bueno)° descansa bien ponte guapa todo mañanaaa positiva↑
- 57 M: °(okey)° §
- 58 A: § ¡eh!
- 59 M: ¡qué estés bien! y [graaacias]
- 60 A: [¡nos veemos!]
- 61 M: ¡chao! §
- 62 A: § ¡adiós!
- 63 M: ¡nos vemos! [¡eeeh!]
- 64 S: [¡hasta luego] señorita!

La escena, decíamos, es atípica, tanto por el género de que se trata, esto es, una reunión de trabajo, como por su organización. A diferencia de las observaciones en otros trabajos y de lo que es el prototipo telenovelesco, incluye las actividades de apertura (turnos 1-15) y cierre (59-64), así como una actividad paralela (8-11) correspondiente a la interacción entre Amalia y la secretaria. A su vez, entre la apertura y el cierre en sentido estricto, se dan otras actividades fáticas, que circundan la actividad central de la reunión: la propuesta (30-55). Esta extensa organización de la escena, así como los numerosos encabalgamientos y solapamientos, muestran ya una intención de imitar la oralidad dialogal, de acuerdo con una estética realista (o si se prefiere hiperrealista).

Desde el punto de vista del continuo inmediatez-distancia en sentido estricto, se presentan otros rasgos. En cuanto a las condiciones comunicativas, al tratarse de una reunión de trabajo, hay una delimitación temática previa, se da una relación asimétrica en la que la jefa, Amalia, domina la interacción, y las referencias a la situación comunicativa son pocas y más bien indirectas (p. ej. el comentario respecto al francés en el turno 16 surge a raíz de que M lleva consigo un libro del idioma). Esto es, no se pretende imitar la comunicación más inmediata, situándose en un punto intermedio dentro del continuo. En cuanto a los procedimientos y estrategias de verbalización representados, se recurre a fenómenos de hesitación (alargamientos vocálicos no tónicos, así como consonánticos, pausas rellenas –turno 36, 46–, reinicios –turno 51–), uso de marcadores discursivos y de contacto (p. ej. *bueno, pues, mhmm*), tópicos y focos aislados (*once en punto*, turno 54; *todo mañana positiva*, turno 56), pérdida de fonemas ('*ton'*, '*vo'*', turno 54), así como cierta afectividad (diminutivos, apelativos como *mi amor*, adjetivos hiperbólicos, interjecciones). No obstante, no se emplean palabras ómnibus (como *cosa*), y varios de estos rasgos se concentran en los últimos turnos de Amalia (54 y 56), teniendo por tanto un sentido dramático (*i.e.* manifestar cercanía una vez aceptada la propuesta por parte de Mina).

Finalmente, en lo tocante a la variación idiomática, relacionada con el continuo inmediatez-distancia en sentido amplio, en esta escena en particular no se presenta un léxico marcado dialectalmente que pudiera obstaculizar la comprensión (un planteamiento desde el que se ha abordado el análisis lingüístico de la telenovela). Sin embargo, la variación regional se da en otros niveles: el uso de diminutivos, del que se sabe que es particular en Hispanoamérica; lo mismo que el empleo del antepresente y el pretérito, el

cual difiere de la norma peninsular, o el tuteo, extendido, mas no uniforme para el mundo hispanohablante. Entre estos diversos niveles de variación regional (cf. Koch y Oesterreicher, 2007a: 220-222; Oesterreicher, 2000; tb. Gleßgen, 1996-1997), dentro de la norma mexicana, al nivel único se da la pérdida o ensordecimiento de vocales, un fenómeno marcado como propio del centro de México (cf. Lope Blanch, 1972; Moreno de Alba, 1994). Así, entre otros casos asociados al debilitamiento de las vocales, se da el 'ton' por *entonces* (turno 54) y, más llamativo, *es que nombre* es pronunciado [eske'nom'e](turno 47). Por su parte, desde el punto de vista de la variación diafásica, buena parte del México empleado podría considerarse neutro, mas al pasar de las unidades aisladas a las colocaciones y locuciones en que participan, se utilizan frases de un registro informal: *agarré ocupadita, llegar a más, corre por tu cuenta, ya quedaste, ponte guapa*. Éstas coaparecen en la escena con vocablos como *eventos, actividad, ejecutivos, proposición*, que acercan el discurso a la comunicación distante, al igual que la ausencia de palabras ómnibus o de un México marcado como bajo en la escala de los registros (*i.e.* popular, vulgar). El efecto resultante de estos rasgos aparentemente contradictorios es que se nos presenta una reunión de trabajo, sí, pero *informal*. Al mismo efecto contribuyen las dimensiones tratadas arriba, esto es, la organización general del discurso y los rasgos de la inmediatez-distancia en sentido estricto.

5. Conclusiones

La distinción que hemos venido manejando entre el medio y cómo es concebido el discurso permite trazar una serie de precisiones en cuanto al concepto de "oralidad". Aunque las aportaciones hechas en el campo literario no suelen incluirse en los estudios que se ocupan del tema, pueden trasladarse a la discusión de un género ficcional como la telenovela, al igual que las aportaciones de los estudios sobre oralidad. No obstante, el discurso telenovelesco presenta dificultades para el analista diferentes a las que se encuentran en el discurso literario, como la competencia lingüística de los actores, con su propio repertorio comunicativo. Ello puede verse reflejado en diversos niveles dependiendo del grado de improvisación permitido, pero lo hace particularmente en el nivel único (como ocurre con el debilitamiento vocálico señalado arriba). Es en este nivel en el que se ha observado una variación extra-diegética, producida por la presencia de actores extranjeros en el elenco (cf. Ruiz Velasco, 2012: 72).

Dentro de lo que hay de imitación de la oralidad, pueden retomarse la variación idiomática, la organización discursiva de un género o características propiciadas por condiciones comunicativas determinadas. Los rasgos de las distintas dimensiones se interrelacionan entre sí en la mimesis. Así, en el ejemplo tratado todas ellas intervienen para representar el género comunicativo *reunión de trabajo (informal)*. El ejemplo nos muestra también que, contrario a lo que suele creerse, la telenovela no sólo se ocupa de la cotidianeidad e incluye también otros dominios discursivos; asimismo, en él no se da una representación de lo coloquial o de las diferentes clases sociales. Se trata, hemos dicho, de un ejemplo atípico, sin embargo, permite ver la diversidad del género telenovelesco y que en esa *oralidad ficticia* también se da una variabilidad de caso en caso y de escena en escena. Esa imitación se da bajo cierta estética, con miras a producir determinados efectos. Es ahí donde interviene la comunicación entre emisor y audiencia, la cual hará finalmente una interpretación y apreciación de los mismos.

Por último, respecto a la variación idiomática, la que ha llamado más la atención de los estudiosos, cabe distinguir distintos ámbitos regionales, de lo dialectal dentro de una norma lingüística a lo regional o hispanoamericano. En el estudio de la oralidad en las telenovelas es necesario pasar de las unidades léxicas a considerar también las frases de que forman parte, así como otros rasgos morfosintácticos. Tomar en cuenta las unidades léxicas de manera aislada puede arrojar una visión sesgada de la variación idiomática en el discurso telenovelesco.

Bibliografía

- Ávila, Raúl (2003a), «Telenovelas, audiencias, nivel de comprensión», en *Español actual*, 79, pp. 67-76.
- Ávila, Raúl (2003b), «La pronunciación del español. Medios de difusión masiva y norma culta», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 51, nº 1, pp. 57-79.
- Batista R., Roselis M. (2002), «Campos semántico-discursivos del amor en la telenovela mexicana y brasileña», en *Cuicuilco (México)*, vol. 9, nº 24, pp. 1-27.

- Beaman, Karen (1984): «Coordination and subordination revisited: Syntactic complexity in spoken and written narrative discourse», en Tannen, Deborah (ed.), *Coherence in spoken and written discourse*. Norwood, Ablex, pp. 45-80.
- Biber, Douglas (1986): «Spoken and written textual dimensions in English: Resolving the contradictory findings», en *Language*, 62, pp. 384-414.
- Biber, Douglas et al. (2006): «Spoken and written register variation in Spanish: A multidimensional analysis», en *Corpora*, vol. 1, nº 1, pp. 1-37.
- Briz, Antonio (1998), *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona, Ariel.
- Brown, Mary Ellen (1997), «El discurso femenino y el público de las telenovelas: un argumento a favor de la lectura de resistencia», en Verón, Eliseo; Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa, pp. 223-233.
- Brumme, Jenny (2012), *Traducir la voz ficticia*. Berlin, De Gruyter.
- Chafe, Wallace L. (1985), «Linguistic differences produced by differences between speaking and writing», en Olson, David R.; Torrance, Nancy; Hildyard, Angela (eds.), *Literacy, language and learning. The nature and consequences of reading and writing*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 105-123.
- Cisneros Estupiñán, Mireya (2003), «Breve aproximación al estudio del lenguaje en la telenovela colombiana», en *Litterae. Revista de la Asociación de Exalumnos del Seminario Andrés Bello*, 12, pp. 124-142.
- Cisneros Estupiñán, Mireya (2011), «Lenguaje y sociedad en la telenovela colombiana del siglo XXI», en Ávila, Raúl (ed.), *Variación del español en los medios*. México, Colegio de México, pp. 247-266.
- Cisneros Estupiñán, Mireya; Olave Arias, Giohany; Rojas García, Ilene (2009), «El lenguaje de la telenovela en la conducta lingüística de televidentes jóvenes: un estudio de caso», en *Perspectivas de la comunicación (Chile)*, vol. 2, nº 2, pp. 7-17.
- Coseriu, Eugenio (1981a), «Los conceptos de ‘dialecto’, ‘nivel’ y ‘estilo de lengua’ y el sentido propio de la dialectología», en *Lingüística española actual*, 3, pp. 1-32.

- Gleißgen, Martin-Dietrich (1996-1997), «Variedades ejemplares y no ejemplares en el español americano: el caso de México», en *Anuario de lingüística hispánica*, 12, pp. 598-627.
- Goetsch, Paul (1985), «Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen», en *Poetica* (München), vol. 17, nº 3-4, pp. 202-218.
- Gregory, Michael (1967), «Aspects of varieties differentiation», en *Journal of Linguistics*, vol. 3, nº 2, pp. 177-274.
- Gutiérrez Espíndola, José Luis (1988), «La industrialización del melodrama (Historia y estructura de la telenovela mexicana)», en Trejo Delarbe, Raúl (coord.), *Las redes de Televisa. México, Claves Latinoamericanas*, pp. 75-125.
- Havelock, Eric A. (1980), «The coming of literate communication to Western culture», en *Journal of Communication*, 30, pp. 90-98.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1984), «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», en *Pratiques*, 41, pp. 46-62.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1996), «Dialogue théâtral vs. conversations ordinaires», en *Cahiers de pragmatique*, 26, pp. 31-49.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf (1985), «Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte», en *Romanistisches Jahrbuch*, 36, pp. 15-43.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf (2007a), *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid, Gredos.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf (2007b), «Schriftlichkeit und kommunikative Distanz», en *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 24, pp. 346-375.
- Le Gallo, Yolande (1986), «Modalización de la diferencia sexual y genérica en la telenovela mexicana», en *Escritos* (México), vol. 1, nº 1, pp. 23-35.
- Llorente Pinto, María del Rosario (2000), «El español de las telenovelas hispanoamericanas», en Borrego Nieto, Julio et al. (eds.), *Cuestiones de actualidad en lengua española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 235-243.

- Lope Blanch, Juan M. (1972), «En torno a las vocales caedizas del español mexicano», en Estudios sobre el español de México. México, UNAM, pp. 53-73.
- López Serena, Araceli (2007), Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial. Madrid, Gredos.
- Martín-Barbero, Jesús (1995), «Memory and form in the Latin American soap opera», en Allen, Robert C. (ed.), To be continued... Soap operas around the world. London; New York, Routledge, pp. 276-284.
- Martín-Barbero, Jesús; Muñoz, Sonia (coords.) (1992), Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Colombia, Tercer mundo editores.
- Mato, Daniel (1999), «Telenovelas: Transnacionalización de la industria y transformaciones del género», en García Canclini, Néstor; Moneta, Carlos Juan (coord.), Industrias culturales e integración latinoamericana. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 229-257.
- Mato, Daniel (2005), «The transnationalization of the telenovela industry, territorial references, and the production of markets and representations of transnational identities», en Television New Media 6, pp. 423-444.
- Mazziotti, Nora (1994), «La telenovela trasnacional. Argentina y las coproducciones», en Estudios sobre las culturas contemporáneas (México), 16-17, pp. 309-317.
- Mazziotti, Nora (1996), La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina. Buenos Aires, Paidós.
- Moreno de Alba, José G. (1994), La pronunciación del español de México. México, El Colegio de México.
- Narbona Jiménez, A. (1986), «Problemas de sintaxis coloquial andaluza», en Revista Española de Lingüística, vol. 16, nº 2, pp. 229-275.
- Oesterreicher, Wulf (1993), «'Verschriftung' und 'Verschriftlichung' im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit», en Schaefer, Ursula (ed.), Schriftlichkeit im frühen Mittelalter. Tübingen, Narr, pp. 267-292.
- Oesterreicher, Wulf (2000), «Plurizentrische Sprachkultur –der Varietätenraum des Spanischen», en Romanistisches Jahrbuch, 51, pp. 287-318.

- Ong, Walter J. (1980), «Literacy and orality in our times», en *Journal of Communication*, 30, pp. 197-204. Pardo, María Laura (1996), «El texto híbrido: una ejemplificación a través de la telenovela latinoamericana», en *Versión (México)*, 6, pp. 139-148.
- Ruiz Velasco D., Liliana (2012), *Oralidad escenificada y argumentación en una telenovela mexicana* (tesis doctoral). LMU München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften. (10 de febrero de 2016).
- Söll, Ludwig (1985), *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Tannen, Deborah (1985), «Relative focus on involvement in oral and written discourse», en Olson, David R.; Torrance, Nancy; Hildyard, Angela (eds.), *Literacy, language and learning. The nature and consequences of reading and writing*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 124-147.
- Tannen, Deborah (2007), *Talking voices. Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Traversa, Oscar (1997), «La telenovela mira hacia el pasado», en Verón, Eliseo; Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997), pp. 63-72. Vilches, Lorenzo (1997), «La fuerza de los sentimientos», pp. 51-62.
- Wilkinson, Kenton T. (2003), «Language difference in the telenovela trade», en *Global media journal (American edition)*, vol. 2, nº 2. (14 de mayo de 2008).
- Williamson, Rodney (2002a), «Reflexiones sobre la compleja relación entre ideología y género discursivo», en *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 4, nº 1, pp. 195-211.
- Williamson, Rodney (2002b), «Situación comunicativa y estructura genérica en la telenovela mexicana», en *Revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED)*, vol. 2, nº 1, pp. 51-68.
- Williamson, R.; Díaz-Faes, M.; Vargas, J. (1999), «Entre escritura y oralidad: Indicadores y registros estilísticos en una telenovela mexicana», en *Estudios hispánicos en la red*, número monográfico: “La inscripción de la oralidad en las culturas latinoamericanas”, Giménez Mico, José Antonio (coord.). (6 de octubre de 2009).

ruiz: *telenovela* 317

Recibido: 26 de abril de 2015

Aceptado: 2 de julio de 2016

Publicado: 23 de septiembre de 2016