

WILLIAMSON, RODNEY Y DE DIEGO, FERNANDO (2005) *Verbo e Imagen en la Telenovela mexicana*. Ottawa: LEGAS. 347 pp. ISBN: 1- 894508-57-2

La popularidad que ha obtenido la telenovela latinoamericana en el mundo entero nos hace pensar en la propagación del melodrama como género. La telenovela se ha convertido en un producto televisivo de gran recepción dentro de un público que sobrepasa las categorías de las amas de casas, las abuelas y el personal de servicio doméstico y, poco a poco, se ha convertido en el espacio insustituible de una teleaudiencia heterogénea y en horarios diversificados. La acción y la emoción se entrelazan en una trama irreal donde, en los capítulos finales, los buenos triunfan por virtuosos y los malvados son castigados sin piedad.

Las telenovelas han sido objeto de muchos comentarios y notas del periodismo de farándula en diarios y revistas, pero poco se ha escrito e investigado sobre su lenguaje y la naturaleza discursiva que la caracteriza. Por eso, el texto que hoy presentamos es un intento, muy acertado de Williamson y De Diego, de ofrecer un profundo análisis de la telenovela como acto comunicativo y como semiosis, definiéndola como el género cuyo potencial es capaz de representar y dinamizar el flujo de la vida cotidiana.

Con *Verbo e imagen en la telenovela mexicana*, los autores presentan los resultados finales de un proyecto que se realiza en asociación con una investigación internacional denominada *Difusión Internacional del Español en la Radio, la Televisión y la Prensa* (DIES-RTP) dirigida por el Dr. Raúl Ávila en el Colegio de México.

El libro organiza su contenido en una introducción, dos capítulos en donde se exponen la fundamentación teórica de la investigación y sus resultados, un apartado para las conclusiones y, finalmente, los anexos y la bibliografía consultada.

En la *Introducción*, los autores asumen que la telenovela es un acto comunicativo, razón por la cual su investigación se centra en ese programa televisivo en particular y no hacia otros programas como los noticieros, las películas o las series culturales. Apoyados en los planteamientos de Mazziotti (1993)<sup>1</sup> y Martin-Barbero (1995)<sup>2</sup>, Williamson y De Diego, se refieren al potencial que posee la telenovela para representar el peso de la vida cotidiana, puesto que es un género vivo, dinámico, que evoluciona y se diversifica. Dado que la telenovela refleja la vida cotidiana, la comunicación entre sus personajes define las características propias de este género discursivo. Lo importante en la telenovela es el componente dialógico, más que los hechos o eventos que conforman su trama narrativa.

Los autores definen la telenovela como «un drama televisado en forma de serial cuyos episodios, numerosos por definición, se proyectan con marcada frecuencia: varias veces a la semana, si no todos los días» (Williamson y De

Diego, 2005: 12) y la caracterizan como una serial de estructura cerrada que, según Allen (1995: 6-7), tiene un desenlace en el episodio final de la trama y, a lo largo de las escenas, va acumulando elementos y mantiene ocultas ciertas verdades que sólo se develan al final. Son seriales donde el televidente manifiesta una reacción al final de la telenovela, no obstante, es una reacción no sorpresiva ni inesperada, puesto que la telenovela le va dando a lo largo de la trama los elementos necesarios para que realice presuposiciones e inferencias sobre lo que habría de acontecer.

Los autores destacan que la telenovela en México ha crecido de manera progresiva desde los años 80, pero más todavía a partir de 1990, cuando la privatización de la empresa televisiva permite que en México se rompa el monopolio de Televisa, cuando surge la compañía TV Azteca y se inicia la competencia nacional e internacional con las telenovelas de exportación.

Ese impulso de creciente globalización y el éxito que poco a poco va cosechando la telenovela mexicana tanto dentro como fuera del territorio nacional, son dos elementos importantes en el panorama de evolución del género telenovelesco que se intenta explicar en el libro.

Para finalizar la introducción, los autores describen brevemente lo que constituyó el corpus de la investigación. Para dicho corpus se seleccionaron dos telenovelas mexicanas que se proyectaban en la programación de 1997. «Mirada de Mujer» de TV Azteca y «Desencuentro», transmitida por Televisa. En ambas se transcribieron cinco horas de grabación de un total de 91 escenas en el caso de «Mirada de Mujer» y 171 escenas en «Desencuentro». Esta marcada y significativa diferencia entre el número de escenas pese a ser el mismo tiempo de horas de transcripción obedece, según el análisis que realizan los autores, a la diferente orientación dramática de las dos telenovelas. «Desencuentro» posee un mayor contenido visual, mayor número de personajes y escenas cortas, mientras que en «Mirada de Mujer» destaca más el desarrollo de los personajes y las situaciones dramáticas.

«Mirada de Mujer» es una representación «realista» de la vida cotidiana según sostienen Williamsom y De Diego, pues carece del final melodramático tipo «narrative closure», en el que, según Allen (1995), los protagonistas resuelven todos sus conflictos y terminan felizmente unidos. Esta telenovela pretendió ser novedosa en la época de su estreno, pues tocaba temas de interés, rara vez tratados, desde una perspectiva feminista.

«Desencuentro», por su parte, es la historia de dos espacios plenamente diferenciados desde el punto de vista social y geográfico, donde los personajes de ambos mundos se unen a través de un personaje de la trama que busca la verdad de su pasado, impulsado por deseos de venganza.

Con este preámbulo interesante, nos sumergimos en la lectura del libro que ofrece, en el Capítulo 1 titulado *Verbo*, dos apartados. En el primero, los autores exponen las hipótesis y las orientaciones teóricas, y en el segundo presentan los resultados del análisis desde una orientación lingüística.

Las preguntas de investigación que orientan este trabajo se formulan de la siguiente manera:

1. ¿La telenovela es realmente un género?
2. ¿Cuáles serían los rasgos uniformes o típicos de la telenovela, si es que los tiene?
3. ¿Se puede sustentar la tesis de una oralidad primaria en la telenovela?

Estas interrogantes constituyen el punto de partida del análisis y para responderlas los autores consideran que sus orientaciones teóricas deben fundamentarse en una lingüística que dé cuenta de las relaciones que se establecen entre palabras, usuarios, contexto y procesos de enunciación. Por lo tanto, sus orientaciones teóricas tienen dos vertientes: una sustentada en la lingüística sistémica de M.A.K. Halliday (1978) y la otra sustentada en la semiótica social de Hogde y Kress (1998).

Un concepto sumamente importante dentro del estudio que realizan Williamson y De Diego, es el concepto de género (*genre*) que se desprende de las consideraciones de Hodge y Kress (1998: 6-7), para quienes «genre, therefore represents one semiotic category that codes the effects of social change, of social struggle». De la misma manera, Williamson y De Diego (2005: 25) afirman que el género «es una práctica comunicativa y social que depende de reglas, de principios de autoridad y procedimiento».

Para una mayor comprensión de este concepto y sobre todo para dar respuesta a la interrogante de si la telenovela es realmente un género, los autores recurren a los planteamientos de Swales (1990), Bhatia (1993), Fairclough (1995) y Halliday (1978)<sup>3</sup>, para afirmar que la telenovela es un género narrativo que se divulga por medios televisivos y que posee particularidades propias de su género discursivo, aunque los modelos de producción audiovisual en cada país sean diferentes. Basándose en esta definición, los autores plantean un modelo de análisis genérico que contiene tres partes fundamentales: el mundo del discurso, la función genérica básica y la dimensión textual.

En el mundo del discurso se encuentra lo oral, representado en los diálogos e interacciones de los personajes, y lo escrito, representado en el guión y todas las estructuras lingüísticas que permiten hablar de un prototipo en la telenovela. La función genérica básica es la de narrar, aunque pueden presentarse funciones sub-genéricas como la de enseñar, persuadir e informar. En esta parte, los autores exploran también los conceptos de género, registro y marco, aplicados a la telenovela. El género se refleja en la obra completa, donde se integran el contexto, el tiempo, el espacio y los participantes con sus intenciones comunicativas. Los marcos, según Fillmore (1977), Van Dijk (1981) y Paltridge (1997), son segmentos coherentes que representan conocimientos acerca del mundo y de la experiencia humana (acciones, percepciones, lenguaje) mediante los cuales comprendemos el mundo. El guionista,

que se ubica en el mundo del discurso, activa los marcos a través de texto (el guión) que muestra escenas de rituales sociales entre los personajes (fiestas, bodas, encuentros sociales, viajes) y conceptos sociales tales como el amor, el odio, la venganza, el trabajo, la maternidad, entre otros. El registro, que también se manifiesta a través del texto, muestra los estilos y campos léxicos a los que recurren los personajes en sus diferentes interacciones dentro de la trama novelesca. De este modo, género, registro y marco se constituyen en espacios semánticos que permiten a los personajes diversas interacciones estructuradas en conversaciones, y a los receptores les permiten realizar el proceso interpretativo de la telenovela como género de narración episódica.

La dimensión textual corresponde a la estructura que tiene la telenovela en su totalidad al poder subdividirse en episodios, escenas y sub-escenas.

Estas tres partes o dimensiones que establecen Williamson y De Diego, como estructura jerárquica de la telenovela, nos permiten entender que ésta como género dramático establece una articulación de varios aspectos que en conjunto son los que aportan su particularidad genérica. La telenovela conjuga el mundo oral con el escrito en una función básica que narra episodios de la vida cotidiana, que muestra campos léxicos y estilos que se asocian al mundo que intenta representar y a la vez refleja marcos cognoscitivos que ayudan a entender dentro de las escenas las interacciones sociales, los conceptos, los valores que intenta mostrar la trama a través de los personajes individuales.

Pero, sobre todo, la telenovela posee cierto grado de hibridación genérica al permitir la articulación de sus episodios con elementos publicitarios que se encuentran fuera de la trama narrativa y por ende poseen funciones diferentes a la narración. Las pautas publicitarias, aunque se encuentren fuera de la trama novelesca, permiten regular el ritmo de los episodios y articular a la telenovela con un discurso mayor que es el de los medios.

En el segundo apartado del Capítulo 1, los autores presentan los resultados del análisis de la organización lingüística de las dos telenovelas con la intención de comprobar las dos interrogantes restantes de las previamente formuladas.

El análisis se realizó considerando las siguientes categorías: identificación de palabras más frecuentes, presencia de pronombres posesivos y personales, verbos más frecuentes, presencia de oraciones accionales y relacionales. El propósito de este análisis era comprobar si efectivamente en su estructura lingüística, la telenovela poseía situaciones discursivas en las cuales se observarían estereotipos asociados a estilos, campos léxicos y/o temáticas abordadas.

Los resultados arrojaron en ambas telenovelas lo siguiente:

- predominio de la referencia personal en 1ra persona, relacionada con la modalización
- uso predominante de formas verbales en tiempo presente

- tendencia al uso de verbos de acción física y mental

Estos resultados permiten comprobar que el lenguaje de las telenovelas tiene un tono personal que se constituye como rasgo prototípico de este género.

Para comprobar la tercera hipótesis los autores recurren a los indicadores propuestos por Chafe (1979, 1982)<sup>4</sup> y a los rasgos que Ong (1982)<sup>5</sup>, identifica como definitorios de la psicodinámica de la oralidad. De la aplicación de estos indicadores y rasgos, los autores concluyen que:

- 1) Es difícil establecer una distinción tajante entre lo oral y lo escrito en la telenovela ya que el carácter oral no implica exclusivamente el uso de un lenguaje de naturaleza coloquial. Más bien se debe hablar de un equilibrio entre tendencias orales y escritas en la construcción textual de la telenovela.
- 2) Las expresiones coloquiales observadas en ambas telenovelas tienen una función diferenciadora desde el punto de vista social y generacional y marcan el carácter individual de los personajes dentro de la trama.

Al cerrar este primer capítulo, debemos señalar que el análisis realizado por los autores es sumamente minucioso y aporta suficientes elementos lingüísticos y teóricos para responder a las preguntas que se plantearon a lo largo del estudio.

El Capítulo 2 se titula *Imagen* y nos presenta el análisis de la organización visual de la telenovela y sus relaciones con el contenido verbal. El propósito de los autores en esta sesión es precisamente comprobar si los elementos visuales de la telenovela contribuían verdaderamente a dar significado a las escenas y episodios para poder hablar de una estructura multimodal; o si por el contrario, estos elementos visuales sólo se articulaban como contexto de apoyo a lo verbal. Para ello los autores emplean el modelo de Kress y van Leeuwen (1996) en el que se consideran tres elementos: *information value* (valor informativo), *salience* (prominencia) y *framing* (enmarcado), pero destacan que los más relevantes para el caso de la telenovela serán el enmarcado y el valor informativo.

En el enmarcado se consideran todas las líneas o vectores que actúan como separadores de los componentes del espacio visual. En el valor informativo, se destaca la polarización en sus dimensiones vertical/horizontal, derecha e izquierda, arriba y abajo, las cuales adjudican desde el punto de vista semántico un valor diferente a la información.

Según Kress y van Leeuwen (1996, citado por Williamson y De Diego, 2005: 84-85), la polaridad derecha/izquierda se asocia con la información dada e información nueva que se maneja paralelamente a nivel oracional como

tema/rema. Mientras que lo que se ubica arriba/abajo representa la diferenciación entre lo ideal opuesto a lo real. El análisis de las imágenes, aplicando los parámetros correspondientes a la multimodalidad, arrojó los siguientes resultados:

- La polaridad izquierda/derecha constituye en la organización visual de ambas telenovelas un elemento importante, pues, en las conversaciones diádicas, la ubicación de los personajes hacia uno u otro lado permiten conocer quién controla la temática.
- La polaridad izquierda/derecha suele demarcarse también mediante *framing* colocados en la escena (postes, rejas, paredes, puertas, etc.). El desplazamiento de los personajes dentro de la escena, traspasando las barreras separadoras, es indicador de elementos significativos en la trama narrativa.
- La polaridad izquierda/derecha se relaciona con el elemento verbal de manera flexible y polisémica, pero se destacan el contraste entre tema y comentario, por ejemplo, un personaje ubicado a la izquierda ejerce el control de la escena e introduce los temas que permiten el avance de la trama narrativa, mientras que otro personaje, ubicado a la derecha, comenta estas informaciones nuevas. En esta polaridad izquierda/derecha también puede darse el contraste entre información dada y nueva y las transacciones. Por ejemplo, un personaje inicia los temas desde el lado izquierdo y, del lado derecho, otro personaje ofrece informaciones nuevas. Las transacciones tienen que ver con la subordinación que pudiese existir en una escena donde el contenido verbal está sujeto completamente a las acciones no verbales. Estas transacciones siempre se inician desde el lado derecho.
- La polaridad arriba/abajo se utiliza para demarcar relaciones de poder entre los personajes, marcar distancias sociales entre ellos o simplemente destacar las ventajas de uno sobre el otro dentro de la escena.
- En la dimensión de profundidad, la utilización de los planos en ambas novelas permiten interrelaciones complejas de los personajes que nos indican que se crea visualmente a través de los primeros planos, los planos medios y largos un espacio para que el discurso de los personajes esté en armonía con el diseño visual de las escenas.
- En la dimensión de temporalidad, los autores recurren al concepto de «transformaciones» de Hodge y Kress (1988)<sup>6</sup> para explicar que las transiciones de un plano a otro se asocian con el flujo temporal, mediante el cual se muestra al televidente el valor significativo de la escena. Sin embargo, el televidente pocas veces advierte esto de manera conciente, porque se concentra sobre todo en el modo verbal. Con el concepto de «transformaciones», que es de naturaleza multimodal,

Williamson y De Diego comprueban que la telenovela se debe entender en su sentido global, integrando todos los modos de transmisión de significado que se presenten en ella. La telenovela muestra transiciones de planos y ángulos de un lado a otro, mediante los cuales el espectador se traslada a dimensiones íntimas de los personajes o se distancia de éstos.

Este análisis cuidadoso de la organización de los elementos visuales en relación con el discurso sugiere que la telenovela posee elementos en su diseño y producción que permiten definirla como un género de naturaleza multimodal. El análisis realizado por Williamson y De Diego, aunque pudiera parecer «una documentación y descripción inevitablemente parcial e incompleta de la organización del contenido verbal y visual de la telenovela mexicana» (Williamson y De Diego, 2005: 103), resulta ser un aporte importante para comprender que la telenovela debe interpretarse dentro de un discurso social mayor, el discurso mediático, en el que ella se va configurando como género. Asimismo, los resultados del análisis de la imagen comprueban que, efectivamente, los elementos visuales aportan significados a las escenas, pues no son un relleno contextual de lo verbal sino que, por el contrario, sirven para estructurar el ritmo de la trama narrativa y para introducir elementos significativos que permiten comprender las acciones de los personajes.

Finalmente, en el apartado que recoge las conclusiones, los autores presentan sus ideas finales frente al producto realizado y enumeran algunas limitaciones que a su propio juicio tiene el estudio. Los autores destacan la idea de que la telenovela mexicana, como género, está actualmente redefiniendo tanto su forma como su contenido, a la luz de la dinámica social en la que se inserta. Pese a que sigue mostrando rasgos rituales en su estructura, sus características gramaticales, lexicales y estilísticas se han enriquecido y muestran las diferencias a nivel generacional entre los personajes que incluyen en sus tramas. Asimismo, afirman Williamson y De Diego que la telenovela tiene una orientación diferente desde el preciso momento en que se arriesga a presentarle a la teleaudiencia ciertas temáticas complejas y poco abordadas desde una óptica dramática.

El libro compendia, en los anexos, la transcripción realizada por los autores de las cinco horas de grabación para cada novela, y una amplia bibliografía relacionada con la temática tratada.

La investigación presentada en el libro *Verbo e Imagen en la telenovela mexicana* constituye un aporte significativo en lo que es el estudio de la telenovela latinoamericana. Aunque el corpus estuvo conformado solo por dos telenovelas, el análisis ofreció suficiente documentación para alcanzar los objetivos que se trazaron inicialmente los autores. Observamos que las preguntas formuladas desde la introducción del libro fueron poco a poco respondidas y sustentadas con una fundamentación teórica pertinente. La organiza-

ción textual del libro nos satisface también ya que desde el inicio el contenido se articula coherentemente y sigue una secuencia congruente de los planteamientos realizados.

*Verbo e Imagen en la telenovela mexicana* no sólo es un libro bien concebido desde la naturaleza que motiva su publicación sino que también resulta ser un producto bien pensado, bien escrito y fácil de comprender para quienes en este mundo académico intentamos acercarnos a una semiótica social que nos ofrezca nuevas respuestas.

#### NOTAS

- 1 Mazziotti considera que la telenovela está en constante flujo y redefinición.
- 2 Martin-Barbero sostiene que la telenovela ofrece a los espectadores la sensación de que el mundo cotidiano permanece. Y más que hablar de representación de lo cotidiano se debe hablar del deseo de lo cotidiano. De cómo la telenovela se convierte en un espacio de proyección de la vida de la teleaudiencia.
- 3 Estos autores son citados por Williamson y De Diego como parte importante de su fundamentación teórica. Ver más datos en las Referencias Bibliográficas.
- 4 Chafe plantea indicadores y rasgos lingüísticos que caracterizan el lenguaje oral y escrito en términos de Implicación, Distanciamiento, Fragmentación e Integración.
- 5 Ong establece rasgos de la psicodinámica de la oralidad tales como preeminencia del sonido, la palabra como acción, patrones rítmicos y expresiones formulaicas, sintaxis coordinativa, uso de redundancias, entre otros.
- 6 Hodge y Kress en su trabajo de análisis de las tiras cómicas denominan «transformación material» a todo vehículo de significado tanto a nivel discursivo como social y dentro del proceso de interpretación del espectador. Ver más en el Cap. 6, págs. 164,167,175,182.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, R. C. (ed.) (1995) *To be continued... Soap operas around the world*. Londres: Routledge.
- BHATIA, V. (1993) *Analyzing genre: language use in professional settings*. Londres: Longman.
- CHAFE, W. (1982) 'Integration and involvement in speaking, writing and oral literature', en D. Tannen (ed.) *Spoken and written language. Exploring orality and literacy*. Norwood, N. J.: Ablex.
- CHAFE, W. (1979) *Interpretation and involvement in spoken and written language*. 2<sup>nd</sup>. Congress of the International Association for Semiotic Studies, Viena.
- FAIRCLOUGH, N. (1995) *Media Discourse*. Londres: Arnold.
- FILLMORE, CH. (1977) 'Scenes-and-frames semantics', en A. Zampolli (ed.) *Linguistic structures processing*. Amsterdam: North-Holland.

- HALLIDAY, M.A.K. (1978) *Language as social semiotic*. Londres: Arnold.
- HODGE, R. & KRESS, G. (1998) *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (1996) *Reading Images. The grammar of visual design*. Londres: Routledge.
- MARTIN-BARBERO, J. (1995) 'Memory and form in the Latin-American soap opera', en R. C. Allen, *To be continued... Soap operas around the world*. Londres: Routledge, pp. 76-284.
- MAZZIOTTI, N. (comp.) (1993) *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ONG, W. (1982) *Orality and literacy. The technologizing of the word*. London: Methuen.
- PALTRIDGE, B. (1997) *Genre, frames and writing in research settings*. Amsterdam: Benjamins.
- SWALES, J. (1990) *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN DIJK, T.A. (1981) 'Semantic macro-structures and knowledge frames in discourse comprehension', en M.A. Just & P.A. Carpenter (eds.), *Cognitive processes in comprehension*. Hillsdale, N. Jersey: Lawrence Erlbaum.

**Yoconda Correa Maneiro**  
yocondacm@cantv.net