

PALABRAS, PALABRAS, PALABRAS... FORMAS DE HABLA EN LA TELENOVELA

ALESSANDRA MELLONI

1. HERENCIAS CULTURALES Y PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS DE LA TELENOVELA

Se ha aludido en otro trabajo (Melloni 2002a) a los antecedentes remotos que definieron la estructura narrativa y modularon la composición de ese melodrama televisivo que es la telenovela, que además se nutrió más recientemente de la experiencia y proyección sociocultural del folletín radiofónico.

Ya se ha subrayado también que en un género caracterizado por el predominio de la palabra sobre la acción y por la preponderante ambientación en interiores, la conversación es sin duda el elemento fundamental. En efecto, generalizando y simplificando, se puede afirmar que en la telenovela no se ven, o se ven sólo muy parcialmente, las cosas que suceden, pero se habla mucho de ellas, y entre la conversación y el cotilleo se evocan los hechos para la memoria del telespectador, se da cuenta de la acción o se la rememora cuando es útil para entender las actitudes y el comportamiento de los personajes (Melloni 2002a: 123) "Y ese es el gran secreto. Esa oralidad, esa cháchara interminable, ese algo de que hablar que da importancia al hablar mismo" (Pereda 1997: 112)

¿Y cómo hablan los personajes cotidianamente representados en la sucesión de los episodios de esas dilatadas historias que forman parte de la vida cultural de los pueblos latinoamericanos? Se asoma, además, otro interrogante

que plantea el creciente éxito internacional de la telenovela y su circulación en mercados distintos a los domésticos: ¿cuál va a ser el alcance del proceso globalizador que va marcando un movimiento de uniformidad de los formatos y neutralización de las señas de identidad plural latinoamericana, mientras, por otra parte, esos mismos mercados reclaman la puesta en marcha de procesos innovadores que den acceso a la diversidad de narrativas e imaginarios, auténticamente latinoamericanos? (Martín-Barbero 1999: 97) ¿Repercute este complejo fenómeno, no exento de contradicciones, en las formas expresivas de estos relatos seriados televisivos?

El objetivo principal de este trabajo es precisamente el de adentrarse en el territorio casi ignorado de la lengua hablada en esos productos mediáticos de la industria cultural que se nos presentan en constante mutación y progresiva diversidad temática y retórica, pero que a la vez siguen manteniéndose aferrados a ciertas convenciones del género, pena su desaparición o impopularidad entre los telespectadores. Por otra parte, es sabido que la telenovela es un género fuerte que establece un pacto con el público y crea importantes efectos de participación emotiva e identificación, al ver el espectador reflejados en la pequeña pantalla, día tras día, su propia cotidianidad y a la vez ese mundo paralelo imaginario y consolatorio, al escuchar diálogos donde están verbalizadas todas las manifestaciones del sentir y una gama de pasiones humanas (amor, odio, celos, deseo de venganza, desprecio, envidia, amistad, compasión) que son la esencia de la vida misma.

Además, el texto telenovelesco sabe ganarse la fidelidad del espectador porque le proporciona el gran poder de la omnisciencia: él sabe cómo irán las cosas, participa en un juego cuyas reglas y piezas ya conoce. En la jerarquía pre-dispuesta por el texto el televidente ocupa, junto con el enunciador, una posición de superioridad con respecto al discurso enunciado (Mattioli 1995: 80-81) Desde la fuerza de su rol compartido de observador, de quien lo ve todo y lo sabe todo, y desde el anclaje en una memoria cultural heredada del melodrama, podemos imaginar que el espectador saborea, especialmente, el placer de explorar las innumerables variaciones sobre el mismo tema que el programa se predispone a ofrecerle a partir del capítulo siguiente, además de abandonarse a una experiencia "dialógica" peculiar y fascinante con el texto.

2. EL "PARLATO-RECITATO" DE LAS TELENOVELAS

Somos conscientes de que un análisis pragmalingüístico pormenorizado de textos audiovisuales de tan larga extensión y en el ámbito de un corpus que incluye telenovelas producidas en México, Venezuela, Perú, Argentina y Miami,

es irrealizable en este trabajo, por lo cual la aproximación a las variedades discursivas de esos relatos televisivos sólo podrá esbozar algunos aspectos generales y unos cuantos rasgos de la caracterización sociolingüística de esos actores textuales, protagonistas de innumerables intercambios dialógicos no exentos de las variaciones diafásicas, diastráticas y diatópicas que el contexto social y cultural exige.

El "parlato-recitado" de las telenovelas, para decirlo con palabras de Nencioni (1976), oscila entre un modelo de español hablado estándar de registro formal, que podríamos denominar "recitado-recitado", por ser el recitado de un guión, previamente elaborado para ser dicho como si no estuviera escrito, y un modelo de habla que imita el registro informal del discurso oral espontáneo no planificado, que podríamos denominar "recitado-naturale". En realidad, el español con que se comunican los personajes telenovelescos por lo general trata de representar la auténtica forma de expresarse de la gente, con las acostumbradas marcas del diálogo real (el "parlato-parlato" nencioniano), en los varios registros formal, informal o coloquial. Pero tampoco podemos ignorar, por otra parte, las restricciones que le derivan a esa lengua construida del esfuerzo de respetar los turnos de habla y la linealidad en lo comunicado, con el fin de la completa inteligibilidad para el público receptor de lo que se dice en la pantalla, favorecida por la habitual lentitud del ritmo elocutivo de las telenovelas, y con frecuencia por el tono y tratamiento melodramático de la puesta en escena de estos productos televisivos, donde el efectismo y la exteriorización gestual se combinan a menudo con una hiperemotividad difusa, elementos todos ellos que no dejan de repercutir en el lenguaje, arrojándolo con una inevitable artificialidad.

3. EL ESPAÑOL HABLADO EN LAS TELENOVELAS ENTRE UNIDAD Y DIVERSIDAD

"El director de la Real Academia afirma que las telenovelas ayudan a homogeneizar el idioma español", reza el título de un artículo aparecido en *El Mundo* del 27.10.2003, en el que Víctor García de la Concha, sin dejar de matizar con respecto a la presencia en esos textos audiovisuales de diferencias léxicas derivadas de las variedades nacionales del español, subraya la importante función neutralizadora de un lenguaje perfectamente comprensible por parte de todos los telespectadores de la comunidad hispana. Eso, por un lado, contribuye a promover la unidad del español tanto a nivel nacional como internacional, pero por el otro, al incorporar la telenovela marcas dialectales como acentos, entonación, léxico y expresiones particulares de las distintas regiones, también

abre las puertas a esa diversidad lingüística, proporcionada especialmente por la riqueza léxica e idiomática de las hablas locales.

Esas modalidades de habla que pueden ir de lo más formal a lo más informal no están separadas rígidamente, sino que se ven conectadas con factores contextuales, como los niveles socioculturales de los participantes en las interacciones puestas en escena, los ambientes donde viven, las actividades que ejercen, el sexo y la edad de los mismos, además del tipo de relación (simétrica o asimétrica) que existe entre los interlocutores, de modo que en los diálogos se pueden entrecruzar y mezclar registros caracterizadores diferenciados y formas idiolectales bien diferentes.

Coincido con Fonte y Williamson (2003) al considerar que en una escena la dinámica interactiva oral, creada por los actores y por cierto no enteramente controlada por los libretistas y realizadores, evidencia la doble naturaleza de la telenovela en su oscilación entre "artificialidad" y "cotidianidad", llegando a representar ese texto audiovisual "una solución intermedia entre la "naturalidad" de la conversación espontánea y los artificios que en mayor o menor grado pueden caracterizar el discurso teatral", discurso que el diálogo dramatizado de la telenovela evoca en la mayoría de los casos.

¿Y cómo se concilian estas consideraciones con la cuestión relativa al llamado "español neutro" de los medios de comunicación masivos, que ha sido desde hace ya algunos años objeto de debate entre los estudiosos?

Es evidente que el empleo del "español neutro" en las telenovelas tiene un claro fundamento comercial y está conectado con el proceso de transnacionalización y desterritorialización de este producto industrial latinoamericano.

En la Argentina, una ley sancionó en 1986 el fin principal del "español neutro" utilizado en doblajes de películas y en telenovelas coproducidas en sociedad con empresas europeas y latinoamericanas, ofreciendo en uno de sus artículos una definición del mismo, recogida por Petrella (1997): "se entenderá por idioma castellano neutro al hablar puro, fonética, sintáctica y semánticamente, conocido y aceptado por todo el público hispanohablante, libre de modismos y expresiones idiomáticas de sectores".

Una mirada crítica hacia estos rasgos del español, difundido internacionalmente por los medios de comunicación, tanto en el sector de los programas informativos y divulgativos como de la ficción seriada televisiva, hace pensar en un lenguaje empobrecido y uniformizado en el que, refiriéndose al caso argentino, Mazziotti (1996: 139) identifica como características principales el abandono del voseo y de modismos típicos de su habla coloquial, "como el che, las tonadas de distintas zonas del país, los acentos ítalo-criollos". O sea, que "se habla en un lenguaje neutro, una suerte de esperanto -en el sentido de que no tiene una cultura que lo alimente".

Sabemos que es en América donde se juega el futuro unitario del español, pero unidad no significa uniformidad ni lenguaje simplificado en sintaxis y léxico ni acentos y entonación neutros. En realidad, según observa Ávila (2001), estudios estadísticos recientes en los que se ha medido la densidad de los textos, tanto en programas informativos y noticieros como en telenovelas, han arrojado resultados interesantes y por cierto diferentes a los que presentan los críticos del lenguaje de los medios: se ha comprobado en éste una riqueza léxica semejante a la de una persona culta. Midiendo la frecuencia de palabras de uso general o internacional y los ismos que se encuentran (americanismos, mexicanismos, latinismos, extranjerismos y otros), se ha constatado que los porcentajes de estos últimos en programas informativos de difusión internacional no llegaban más allá del 1,2%, y su empleo en las telenovelas es parecido. La lengua española común, en realidad, nunca ha dejado de nutrirse y enriquecerse con los usos nacionales que, a su vez, no han hecho más que asimilar y difundir la riqueza expresiva de los regionalismos.

4. APROXIMACIÓN A LOS MODOS DE HABLAR EN LAS TELENÓVELAS ANALIZADAS

Sabemos que Hispanoamérica es un mosaico dialectal, por su división en áreas lingüísticas que presentan divergencias en su interior y este hecho no deja de influir también en el discurso oral planificado que domina en la telenovela, aunque sea según ese movimiento pendular intermitente entre un modelo de español hablado estándar de registro formal, a cargo de personajes pertenecientes a estratos medio-altos del universo social representado, casi siempre ricos, cultivados y con estudios superiores, médicos, abogados, hombres de negocios, dirigentes de florecientes empresas, dueños de opulentas haciendas rurales o mansiones ubicadas en barrios exclusivos de la capital donde está ambientada la historia, y ese otro modelo de lengua más mimético de la conversación real, con rasgos acentuados de coloquialidad y discurso "espontáneo", a cargo de aquellos personajes, casi siempre secundarios, que habitualmente pertenecen a grupos sociales ostentosamente pobres, más o menos incultos y relegados en barrios populares urbanos o ejerciendo faenas humildes en el campo, en muchos casos dedicados a las labores domésticas en las casas de los protagonistas o en otros pocos, trabajando de obreros en una fábrica o un astillero.

En el español hablado en los textos analizados se notan en el plano fonético rasgos comunes a toda la América hispana, como el seseo y un yeísmo generalizado. La pronunciación en las telenovelas del área mexicana se acerca a

la norma hispánica ideal de consonantismo firme: en Esmeralda (Televisa, 1997), Huracán (Televisa, 1998) y Rosalinda (Televisa, 1999) no se observan grandes diferencias entre el habla de clase alta y el de clase medio-baja, mientras que en personajes de nivel sociocultural bajo se distingue cierta variedad en la entonación que, según destaca Llorente Pinto (2000) "...es la que tradicionalmente se ha tenido por mexicana, la que popularizó Cantinflas". (Llorente Pinto, 2000: 237)

La pronunciación en los productos del área venezolana, Rubí (Coral, 1989) y Destino de mujer (Venevisión, 1998) se acerca en el relajamiento consonántico de final de sílaba al español del Caribe y está caracterizada principalmente por la aspiración o pérdida del fonema /s/ en posición implosiva. Diferente se presenta Gata salvaje, producida en 2003 por Venevisión, pero no en Caracas sino en Miami -hoy centro principal en el intento de construcción de una identidad transnacional "hispana"-, en la que en casi todos los personajes se nota una fonética no marcada diatópica y diastráticamente, debido a la presencia de un elenco internacional de actores, procedentes de diferentes países, que se vieron obligados a neutralizar sus propios acentos. En conjunto, frente a un modo de hablar tan controlado y desprovisto de la espontaneidad entonativa de alguna zona determinada (sólo el habla de una criada manifiesta su procedencia antillana), el espectador se siente incómodo ante la inverosimilitud de esos diálogos. Dentro del corpus elegido éste es sin duda el producto telenovelesco más representativo del uso del "español neutro" en los varios niveles textuales, cuyos resultados me parecen cualitativamente bastante lamentables.

En las tres telenovelas peruanas analizadas, Leonela (América, 1997), Cosas del amor (América, 1999) y Pobre diablo (América, 2000), se habla una lengua próxima a la norma culta de la capital. En la pronunciación se observa un difuso debilitamiento de la /s/ implosiva que se realiza mediante una aspiración preconsonántica, presente en personajes de los varios estratos sociales, mientras que la aspiración prevocálica, tan común en las zonas caribeñas, sólo puede escucharse en clases populares (Caravedo 1996: 156)

En la argentina Perla negra (Sonotex, 1994), con la fuerte atenuación de los tintes melodramáticos y la prevalencia del tono de comedia que introduce también un original registro paródico y momentos de auténtica comicidad (Melloni 2002a: 132-134), la forma de recitar de los actores inevitablemente se ve influida por la ruptura estilística y las transformaciones que dan lugar a un producto híbrido adscribible a la llamada etapa "posmoderna" de la telenovela (Steimberg 1997) Eso conlleva que el español hablado en Perla negra, en un marco de seseo y yeísmo dominantes, aunque tampoco faltan ocurrencias de Ωeísmo, adquiera un ritmo dinámico particular, caracterizado por una

cierta tendencia a la intensificación y enfatización entonativas. Sin poder indicar detalladamente los rasgos del español hablado en las telenovelas estudiadas en los planos morfosintáctico y léxico, de todas formas parece oportuno referirse a las características generales del habla coloquial con la que se expresan los personajes: se trata de un habla marcada por cierta fragmentariedad en la construcción del discurso, no exento habitualmente de interrupciones, autocorrecciones, superposiciones, frases incompletas o hendidas, elipsis y dislocaciones, repeticiones y un acentuado uso de marcadores discursivos que favorecen la cohesión interenunciativa y producen, en su conjunto, cierta "impresión de realidad". Sin embargo, tampoco se puede olvidar que estas modalidades, típicas del lenguaje coloquial, se ven atenuadas en la mayoría de los intercambios dialógicos representados en la pantalla por las matizaciones de registros y restricciones anteriormente aludidas con respecto al "parlato-recitado" de las telenovelas.

En una sintaxis no del todo convencional, en la que es patente el predominio de la parataxis sobre la hipotaxis y preponderante la conexión asindética, la única variante morfosintáctica diferenciadora en el grupo de textos analizados es el voseo, forma de trato que altera la estructura oracional y, aunque se sienta en los propios países voseantes como vulgarismo, en el caso de Perla negra se ve compartido por toda la comunidad de personajes, de modo que su uso hace más verosímil la interacción comunicativa en una historia ambientada en Buenos Aires.

En el resto de las telenovelas analizadas predomina el tuteo, no obstante un difuso empleo del tratamiento formal de 'Usted' en situaciones íntimas o familiares: en Destino de mujer llama la atención el permanente uso del tratamiento de respeto aplicado al trato familiar y entre amigos en hablantes supuestamente colombianos. Un rasgo morfológico común a todos los textos estudiados es el empleo del 'Ustedes' en vez de 'vosotros' para la segunda persona del plural, uso notoriamente extendido por toda América.

Pero es en el léxico donde se observan las mayores variedades discursivas y diferencias en los relatos seriados de las distintas áreas.

En telenovelas como Rosalinda, Pobre diablo o Gata salvaje se ve cómo el lenguaje es uno de los elementos fundamentales para la caracterización de la propia heroína, en cuanto figura arquetípica de muchacha pobre de barrio cuyo nivel sociocultural bajo se manifiesta en cómo habla, cómo se viste, cómo gesticula, siente y ama. Pero al conocer esta cenicienta a su príncipe azul de clase social alta y viviendo una relación amorosa con él intermitentemente contrastada, pasa por un proceso de formación y transformación de su personalidad y educación, de modo que se convierte, al menos aparentemente, en otra mujer que habla "bien", se viste "bien", se comporta de manera más controlada,

menos "salvaje".

En Rosalinda, la protagonista utiliza en la primera fase de su vida vulgarismos (como pos 'pues', miapá 'mi papá', manito 'hermanito, amigo'), términos jergales (como chamba 'trabajo', lana 'dinero', bote 'cárcel'), interjecciones enfáticas con un 'le' reforzador (como hójole, pásale, ándale), y otros muchos mexicanismos y coloridos modismos "que nunca se ponen en boca de personas educadas" (Llorente Pinto 2000: 238)

Fiorella Morelli, la Pobre diabla de la novela peruana, es una muchacha muy espontánea, de orígenes humildes, que consigue encantar y seducir al maduro y fascinante editor, gesticulando y hablando mientras come y usando expresiones coloquiales y términos típicos del lenguaje juvenil (como pitucos 'chicos bien', chulo 'bonito', vieja 'madre', etc.)

Y cuando, en cambio, las protagonistas son ricas "señoritas de sociedad", como en Leonela o Cosas del amor, entonces será el galán el muchacho humilde al que se le hará expresarse de forma algo burda e inculta, ignorante de los buenos modales y refinamientos de la amada. El Pedro Luis de Leonela pagará con la cárcel el horrible gesto perpetrado violando a Leonela, y esto le hará codearse con presos que hablan jergas de maleantes pero también con un supuesto italiano que le deja una herencia inesperada, cuya forma de expresarse en una suerte de "itañol" es una muestra representativa de la presencia en muchas telenovelas de un plurilingüismo que merecería ser estudiado con atención.

Sin poder hacer hincapié en las variables estilísticas presentes en los distintos relatos seriados de nuestro corpus que, con matizaciones no explícitas aquí y apelándose aún a la clasificación de Steimberg (1997), son adscribibles unos, como Rubí, Rosalinda o Destino de mujer, al sector de la telenovela tradicional, donde siguen dominando los componentes retóricos melodramáticos, los otros, dotados de rasgos que permiten su inclusión entre las llamadas telenovelas "modernas", reservando sólo Perla negra para la modalidad "posmoderna" del género, frente a los multiformes modos de expresarse observados, es oportuno decir que cierta vitalidad innovadora ha dejado su huella en algunos de estos productos más que en otros. Las diferencias y particularidades detectadas en la lengua hablada en estas telenovelas, según las distintas áreas nacionales, muestran, en general, que ha sido bastante relativo el peso del movimiento neutralizador de la expresividad cultural local, impuesto por las lógicas del mercado internacional difusor de ese formato industrial que es la telenovela, ya que a la vez se ha manifestado la voluntad de ese mismo mercado de rentabilizar la diferencia cultural que esas narrativas hacen visible, al proponer imaginarios y gestualidades que constituyen la verdadera riqueza expresiva de esos pueblos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, R. (2001) "Los medios de comunicación masiva y el español internacional" http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_español (Fecha de consulta: 14.01.04)
- CARAVEDO, R. (1996) "Perú" en *Manual de dialectología hispánica. El Español de América de M. Alvar (comp.)* Barcelona: Ariel, 152-168.
- FONTE, I. y WILLIAMSON, R. (2003) "La co-construcción del diálogo en la telenovela: transacciones verbales y extraverbales" www.geocities.com/rwilliamson_ca/AustinRodney-Irene.doc (Fecha de consulta: 16.03.03)
- LLORENTE PINTO, M. DEL R. (2000) "El español de las telenovelas hispanoamericanas" en *Cuestiones de actualidad en lengua española de J. Borrego Nieto et al. (comps.)* Salamanca: Universidad de Salamanca, 235-243.
- MARTÍN-BARBERO, J. y G. REY (1999) *Los ejercicios del ver.* Barcelona: Gedisa.
- MATTIOLI, O. (1995) "Beautiful, o delle passioni verbalizzate" en *Le passioni nel serial tv de P.L. Basso et al.*, 67-84. Roma: RAI VQPT n.131.
- MAZZIOTTI, N. (1996) *La industria de la telenovela.* Buenos Aires: Paidós.
- MELLONI, A. (1996) "Facce del "parlato-recitato" nel cinema spagnolo" en *Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione de Associazione Ispanisti Italiani.* Roma: Bulzoni, 121-139.
- _____. (2002a) "Tradición melodramática y permeabilidad a la actualidad de la telenovela latinoamericana" en *Cultura latinoamericana, 4 (Annali) I.S.L.A. (Istituto di Studi Latinoamericani)* Salerno: Oedipus, 117-135.
- _____. (2002b) "Il caso del doppiaggio di Terra nostra fra pastiche linguistico e traduzione funzionale" en *Le questioni del tradurre: comunicazione, comprensione, adeguatezza traduttiva e ruolo del genere testuale de M.G. Scelfo (comp.)* Roma: Edizioni Associate Editrice internazionale, 24-34.
- _____. (2004) "Tra immagine e parola. Costruzione del racconto e varietà discorsive nella fiction cinetelevisiva ispanica" *I.S.L.A. (Istituto di Studi Latinoamericani)* Salerno: Oèdipus
- NENCIONI, G. (1976) "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato" en *Strumenti critici 29*, 1-56.
- PEREDA, R. (1997) *Teatros del corazón.* Madrid: Espasa Calpe.
- PETRELLA, L. (1997) "El español "neutro" de los doblajes: intenciones y realidades" <http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm> (Fecha de consulta: 10.04.04)
- STEIMBERG, O. (1997) "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos

presentes, nuevos pasados de la telenovela" en E. Verón y L. Escudero Chauvel (eds.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 17-26.

WILLIAMSON, R., DÍAZ-FAES, M. Y VARGAS, J. (2004) "Entre escritura y oralidad: indicadores y registros estilísticos en una telenovela mexicana" <http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/williamson.htm> (Fecha de consulta: 25.03.04)

NOTAS

¹Estudios exhaustivos de tal índole no parecen haberse realizado todavía, por lo menos hasta el momento, aunque no faltan iniciativas prometedoras en esa dirección ni investigaciones importantes, pero circunscritas especialmente a la telenovela mexicana: existe un megaproyecto internacional, dirigido por Raúl Ávila de El Colegio de México, sobre la "Difusión Internacional del Español en la Radio, la Televisión y la Prensa", al que está asociado otro proyecto recién iniciado, titulado "Discurso mediático y género: elementos visuales y verbales en la telenovela mexicana", dirigido por los profesores Fernando de Diego y Rodney Williamson de la Universidad de Ottawa (Williamson, Díaz-Faes y Vargas 2004) Refiriéndonos sólo a dos de los rigurosos trabajos de Williamson y otros estudiosos que colaboran con él, que se pueden encontrar en la Red, merece la pena citar el último ensayo apenas mencionado que versa sobre las estrategias discursivas detectadas en la telenovela mexicana *Mirada de mujer*, o aludir al examen de los modos visuales y verbales en algunas escenas de conflicto o desacuerdo entre dos personajes, presentes en *La vida en el espejo*, también mexicana (Fonte y Williamson 2003)

²Así lo he llamado, con referencia al cine, en Melloni (1996: 128), aunque constitutivamente no puede ser espontáneo e imprevisible como en la conversación natural, por ser la ejecución de un habla programada (Nencioni 1976: 49) y emitida a través del canal fónico artificial de la reproducción mecánica.

³Mazziotti (1996: 112-139) ilustra las características de estos productos pensados para el exterior en los años 80 y primeros 90, en los que predomina el modelo de "fórmula", constituido por la internacionalización de los elencos, de la trama, de los libretos y del lenguaje. Nora Mazziotti excluye de esos títulos los que Raúl Lecouna produce a partir de 1990 para la actriz Andrea Del Boca (1996: 120): como veremos, *Perla negra* es un claro ejemplo de ello.

⁴Véase en Melloni (2002b) el análisis de una "interlengua" parecida, utilizada por inmigrantes italianos en la versión doblada al español de la telenovela brasileña *Terra nostra*.

⁵No podemos tratar aquí de la función anticipadora de la producción telenovelesca brasileña ni tampoco del exitoso desafío que han constituido en Colombia las novedosas creaciones de Fernando Gaitán, *Café con aroma de mujer* en los años 90, y *Yo soy Betty, la fea*, ya en el siglo XXI.

ABSTRACT

Con el objetivo de adentrarse en el territorio de la lengua hablada en esos productos mediáticos de la industria cultural, en este trabajo se traza la fisonomía del "parlato-recitado" (Nencioni, 1976) de la telenovela, que oscila entre un modelo de español estándar de registro formal y un modelo de habla que imita el registro informal del discurso oral espontáneo no planificado, en un movimiento pendular intermitente entre artificialidad y cotidianidad. Frente a la imposibilidad de un análisis pormenorizado de textos audiovisuales de tan larga extensión, la aproximación a sus variedades discursivas solo tiende a detectar algunos aspectos generales y unos cuantos rasgos de la caracterización sociolingüística de actores textuales protagonistas de innumerables intercambios dialógicos, a partir de un corpus que incluye telenovelas producidas en tiempos recientes en México, Venezuela, Perú, Argentina y Miami.

With a view to explore spoken language in media products of the cultural industry, the present paper outlines the peculiarities of a form of talk known as "parlato-recitado" ("spoken-recited variety" Nencioni, 1976) in Latin American soap operas. This ranges between a model of standard Spanish in a formal register and a model of language imitating the informal register of unplanned fresh talk, intermittently oscillating between artificiality and daily life. As a thorough analysis of such long audiovisual texts is virtually impossible, this approach to soap discourse varieties only aims at detecting some general aspects and a few features of a sociolinguistic characterization of text actors who are the protagonists of countless dialogue exchanges, starting from a corpus including recently produced soap operas from México, Venezuela, Perú, Argentina and Miami.

Alessandra Melloni reside en Bologna, es catedrática de lengua y lingüística española en la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori de la Universidad de Bologna, en la sede de Forlì. Es autora de *Il sistema narrativo di María de Zayas* (1976), *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo* (1980), en colaboración con Cristina Peñamarín, *Bada a come guardi. Comunicazione televisiva e didattica delle lingue* (1986), *Attraverso il racconto. Los gozos y las sombras di Torrente Ballester dal romanzo allo schermo* (1991), y numerosos ensayos y artículos sobre la construcción del relato y variedades discursivas en la fiction cinetelevisiva hispánica. melloni@sslmit.unibo.it