

# Campo semántico-discursivo del amor en la telenovela mexicana y brasileña

Roselis Batista Ralle\*

**RESUMEN:** *En este trabajo se analiza la construcción del campo semántico del Amor (en español y portugués) de cinco telenovelas mexicanas y cinco brasileñas, considerando los planteamientos de Trier, Porzig, Aprecyan, Dubois y Matoré, entre otros. Se proponen nueve grupos temáticos constitutivos de ese campo semántico (según asociaciones y correlaciones de sentido y según los deícticos) que en su contexto revelan la exacerbación del poder del Amor, sobre todo en lo que se refiere al comportamiento de la mujer en México y en Brasil.*

**ABSTRACT:** *This article presents a construction of the semantic field of Love (in Spanish and Portuguese) from a corpus of statements in five Mexican "telenovelas" (Latin American soap opera) and five Brazilian ones, through the semantic field theory (Trier, Porzig, Aprecyan, Matoré, Dubois, among others). This article presents nine thematic groups inside that field (conceptual similar meanings, associations and correlations of sens, but also some deictic elements) that reveal a context in which Love is very powerful, specially concerning women's behaviour in those societies.*

La concepción de la lengua como un reflejo de la cultura ha sido sustituida por el planteamiento de que todo discurso, además de representar y reflejar a la sociedad en donde se realiza, la interpreta y acusa comportamientos, ideologías, posiciones sociales, actitudes a veces fingidas, modas, etcétera; "crea" o inventa situaciones y maneras de expresarlas que están en el imaginario social, en los "fantasmas" que los personajes manejan. El discurso de la telenovela tiene su núcleo central en la cultura de los sentimientos,<sup>1</sup> lo que no impide que sea un portador —y también un reflector— de manifestaciones y actitudes psicosociales que resultan en esquemas tradicionales del comportamiento de la mujer. Sin embargo, éste no es su único defecto necesario y fascinante sino que abarca muchas dimensiones que comienzan con el lenguaje utilizado.

\* Universidad Blaise Pascal

<sup>1</sup> Aun cuando no es el objetivo de este artículo analizar la cultura de los sentimientos —tema interdisciplinario que ha sido estudiado en varias áreas del conocimiento—, se señalan diferentes investigaciones que lo relacionan con la telenovela. Hay varios artículos al respecto en libro de Cristina Penamarin y Pilar López Diez, *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* [1994].

En los estudios interdisciplinarios que consideran al discurso una base sólida para el análisis de los fenómenos de la sociedad mediática, la telenovela ha sido integrada al análisis del discurso televisivo como un todo y es considerada narcisística y hasta peligrosa. La paradoja de que la telenovela, por ser un género de entretenimiento, no ocasionaría ningún daño al público en general se derrumba, porque un análisis profundo de lo que vehiculan sus enunciados descarta su ingenuidad, que manipula los sentimientos y fomenta la creencia del poder del Amor<sup>2</sup> sobre cualquier otro.

A pesar de que existen varias publicaciones argentinas, venezolanas, colombianas, españolas y brasileñas acerca de la telenovela, la ficción televisiva no ha sido suficientemente estudiada desde el punto de vista lingüístico y discursivo.<sup>3</sup> Este ensayo se enfoca en el discurso de personajes de telenovelas<sup>4</sup> mexicanas y brasileñas a partir de algunos ejemplos<sup>5</sup> seleccionados entre 30 guiones de telenovelas de Televisa (*corpus* mexicano) y de la *Rede Globo*, *Rede Manchete* y *Rede Bandeirantes* (*corpus* brasileño), que se estudiaron para una investigación más amplia.<sup>6</sup>

El objetivo de este artículo es el análisis del campo semántico del Amor desde un punto de vista discursivo, pero es necesario recordar la importancia de otros estudios socio y psicolingüísticos sobre el lenguaje de la telenovela, fenómeno de masas que tiene una recepción de más de 120 millones de telespectadores—considerando solamente los datos de México y Brasil—. Esos estudios empiezan a destacar, pero enfrentan el desprecio de los medios académicos que, sin embargo, consideran importante el desarrollo—o la transformación— de la lengua gracias al uso “relajado” del habla por los sujetos de las clases sociales populares.

En los diferentes parámetros de la lengua utilizados en la telenovela, además del lenguaje estándar existen jergas, modismos, fraseologismos de todo tipo—incluso los que contienen arcaísmos—, circulación o inter-utilización del lenguaje de los adultos “cultos” por personajes jóvenes y viceversa, elementos del discurso político y poético, etcétera. La mala utilización de la gramática normativa de la lengua, tanto en sus aspectos sintácticos como semánticos, no es una novedad y forma parte de un

<sup>2</sup> La palabra Amor es empleada con mayúscula porque, además de ser aquella que tiene la primera acepción que constituye el punto de partida del campo semántico, tiene también la noción de sentimiento todopoderoso, el foco que funciona a la vez como causa y consecuencia de casi todos los temas en la telenovela estándar.

<sup>3</sup> La mayoría de los artículos, tesis y ensayos sobre la telenovela tienen un enfoque sociológico o mezclan la metodología literaria con la semiótica, basada en el análisis fílmico; tratan sobre autoría, adaptación de obras literarias, recepción, mercado, etcétera.

<sup>4</sup> Ver al final las sinopsis de algunas de las telenovelas mencionadas en este trabajo.

<sup>5</sup> Las telenovelas seleccionadas son las siguientes: *Madres Egoístas*, *Amalia Batista*, *Teresa*, *Esmeralda* y *Nuevo Amanecer*—producciones de Televisa de los años ochenta y noventa— y del lado brasileño: *Kananga do Japao*, *O Salvador da Patria*, *A Idade da Loba*, *Anjo Mau* y la telenovela corta—o miniserie— *Anos Rebeldes*.

<sup>6</sup> Este trabajo se inspira en la investigación presentada como segunda tesis doctoral en Francia: *La représentation et le discours des personnages féminins dans les telenovelas brésiliennes et mexicaines*.

cierto modismo que se refleja no sólo en el vestuario y en el maquillaje de los actores sino en innovaciones en el habla (un ejemplo en el portugués de Brasil es “*eu te gosto*” en lugar de “*eu gosto de voce*”, pronunciado siempre por adolescentes) o la gran utilización en el léxico de regionalismos de todo tipo: “*huarache*”, “*huarachuda*”, “*escuincla*”, “*chamaco*” (México), “*chévere*” (Venezuela), “*pibe*”, “*chanta*” (Argentina), etcétera, aun cuando las emisoras soliciten a los autores evitarlos.

Formal y semánticamente, el lenguaje de las telenovelas puede ser tan complejo como el de los discursos más variados, porque mezcla la enunciación literal con el uso de implícitos más elaborados, elementos fundamentales del *suspense*. Así como no hay telenovela sin Amor,<sup>7</sup> no hay telenovela sin *suspense* ni sin sobrentendidos.

En los relatos de las telenovelas, el Amor desempeña un papel central porque es una emoción universal, motor de luchas a nivel micro y la razón única y verdadera del *happy end* como resolución de la intriga principal. Este sentimiento<sup>8</sup> constituye el fundamento del campo semántico estudiado aquí, el cual también cubre el campo léxico, que incluye la reagrupación de lexemas, sintagmas y expresiones que están próximos al nivel de significado del núcleo central —el Amor—. Puede tratarse igualmente de lexemas variantes paradigmáticos o sintagmáticos, por ejemplo “*atormentar*” y “*angustiar*” para el primer caso o “*te quiero*” y “*me amas demasiado*” para el segundo, así como también de aquellos cuyo sentido no se aparta mucho del tema de la conversación: sacrificio, locura, promesa, etcétera. Aquí se presenta un breve recorrido histórico de las acepciones de los campos léxicos y semánticos.

En este trabajo, se seleccionará el campo léxico del *corpus* mexicano y brasileño en las dos lenguas, o sea, los lexemas que aun fuera de contexto señalan su relación con el amor: pasión, *paixao*, odio, cariño, ternura; el mismo lexema amor y sus derivados: tierno, *doce*, amoroso, pasional, etcétera, en sus combinaciones sintagmáticas como “*amor pasional*”, *doce*, *ternura*, etcétera. Posteriormente, se continuará la búsqueda del campo semántico del Amor, donde los lexemas, sintagmas y expresiones contextualizados remiten al núcleo central, ejemplos: “*humillación*”, “*sacrificio*”, “*ensueño*”, “*deleite*”, “*choro*”, “*llanto*”, “*días felices*”, “*nacer para ser feliz*”, “*el dueño de tu vida*”, etcétera.

El concepto de Amor podría constituir, a *grosso modo*, un campo conceptual, según la denominación de campo hecha por Trier [1934, *cit.* en Lyons, 1977; Mounin, 1972 y Batista, 1985],<sup>9</sup> ya que el concepto estaría por encima de la forma. El campo

<sup>7</sup> La telenovela venezolana *Por Estas Calles* parece ser el ejemplo que refuta la regla, pues según información de un programa de televisión francesa acerca del género, realizado en Brasil, Venezuela y México, *Por Estas Calles* es una telenovela política de mucho éxito donde no hay siquiera un beso.

<sup>8</sup> Habría mucho qué discutir acerca del amor como factor social y cultural que el ser humano —femenino y masculino— se predispone a considerar bajo la visión que determinada sociedad impone subrepticamente. A ese respeto, ver Luhman [1985], González [1988] o Roura [1993] sobre amor y pornografía femenina.

<sup>9</sup> Para Trier el campo lingüístico se divide en campo léxico y campo conceptual.

conceptual podría señalar una abstracción, pero sería difícil concebir que surgió fuera de contexto, ya que se habría originado en una situación determinada en el tiempo y en el espacio y aprehendida por lo menos por un sujeto (como el Amor a sí mismo). Si se retoma la acepción de Meillet —tal como aparece en *La Linguistique* [1966 cit. en Baylon, 1979; Dubois, 1973 y Guiraud, 1969]—, se diría que una palabra sólo tiene sentido si existe un contexto. Sin embargo, este artículo analizará las discusiones sobre estructuración del léxico retomadas por la lingüística semántica mucho después de Trier (con Aprecyan, por ejemplo).

El sujeto en este caso es un personaje de telenovela que pretende representar a sus telespectadores contemporáneos en las dos sociedades —y el objeto de su obsesión—. Así, se ciñe la carga intencional de las significaciones asociadas y correlacionadas en oposición e identidad (por ejemplo, “amor/odio”, “mi vida” en “tú eres mi vida”) en las resoluciones de las intrigas amorosas actuales del género mediático. Aunque se tiene conciencia que “*la structuration en langue ne recoupe pas la structuration conceptuelle (non-isomorphisme de la pensée et de l’expression)*” [Dubois, 1973:83], los campos léxicos y semánticos de las dos lenguas —español y portugués— pretenden, sin embargo, demostrar que hay cierto universalismo en la manera de concebir el Amor. Según Mounin [1979] el campo semántico:

[es el] conjunto de las unidades léxicas que denotan un conjunto de conceptos incluidos dentro de una etiqueta que define el campo [...]. Tal conjunto es un sistema en el cual los cambios que ocurren en uno de sus puntos pueden provocar reacciones en cadena, fenómeno ya indicado por Saussure.

El campo léxico está relacionado con los significantes y el campo conceptual el significado y más precisamente con la denotación, para así constituir las dos caras del campo semántico; éste tiene que considerar la connotación, ya que el contexto y los participantes del intercambio lingüístico hacen uso de ella.

El discurso amoroso puede ser entendido, de acuerdo con Barthes [1977], como un *dis-cursus* o la acción de correr de un lado hacia otro, ir y venir, acción de actuar con intrigas. “*Son discours [el del amoroso] n’existe jamais que par des bouffées de langage, qui lui viennent au gré des circonstances infimes, aléatoires*”.<sup>10</sup> ¿Puede presentarse el discurso del Amor en la telenovela según estas características? En caso afirmativo, ¿sería percibido como la manifestación verbal del Amor? ¿Qué reflejo tiene el Amor en los campos semánticos de las telenovelas? ¿La visión universal del Amor se revela de la misma manera para la mujer brasileña y para la mexicana, reflejadas en las telenovelas? La comparación sirve también como refuerzo para establecer las características de un género fundamentalmente latinoamericano (los dos mayores

<sup>10</sup> “Su discurso existe única y exclusivamente gracias a bocanadas de lenguaje que le llegan al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” [traducción mía].

productores y exportadores de telenovelas en Latinoamérica son México y Brasil, pero otros países del continente han aumentado con éxito sus exportaciones de intrigas amorosas largas y melodramáticas).

## LA TEORÍA DEL CAMPO

El campo semántico sirve para señalar sinonimias formales, sobre todo respecto al sentido. Los conceptos son a la vez significación extralingüística y representación lingüística a través de los lexemas de una lengua determinada. Los críticos de la teoría del campo dicen que en estos “[...] *le souci linguistique n’est ici que secondaire*” [Dubois, 1973]; los lexemas introducen al campo léxico para llevar hacia el campo semántico, que abarca de manera más amplia el empleo y el significado del Amor.

Es pertinente recordar que la teoría de los campos fue desarrollada en los años treinta del siglo xx, por Ipsen [1924, *cit.* en Lyons, 1977], Jolles [1934, *cit.* en Lyons, 1977], Trier [*op. cit.*] y Portzig [1934, *cit.* en Lyons, 1977]. Jolles, Trier y Portzig son los más citados, el primero porque creía que los binomios del tipo antónimos, como amor/odio, triste/alegre, vivo/muerto, etcétera, son importantes para la estructuración del léxico en campos; las ideas de Trier, aunque él no haya publicado después de 1938, fueron desarrolladas por sus discípulos, como Ohman [1951, *cit.* en Lyons, 1977], Ullmann, Geckeler [1971] y otros. Trier es el único de los lingüistas citados que no habla de campo semántico sino de campo o área, distinguiendo el campo conceptual del campo léxico. Como en su teoría hay poca claridad entre lo que entiende por sentido, por significación y por valor de una palabra, para él la significación existe solamente en el campo. Trier también trabaja con la noción de sistema en el léxico y señala que éste se encuentra en constante movimiento. Parte de estas ideas serían tomadas en parte por Geckeler [*ibid.*], quien cita a su maestro:

los campos son realidades vivas intermediarias entre las palabras individuales y la totalidad del vocabulario: como parte de un todo, ellos comparten con las palabras la propiedad de ser integrados en la estructura más vasta y comparten con el vocabulario la propiedad de ser estructurados en términos de unidades menores.

No obstante, ya fue demostrado que “la estructura léxica sólo es una parte de la estructura semántica” [Lyons, 1978]. De ahí que el enfoque de este artículo sea el análisis del léxico del Amor en campos semánticos, incluyendo sus asociaciones, conmutaciones, antónimos-sinónimos, etcétera.

Trier fue criticado porque su teoría sólo permitía analizar las palabras abstractas, —crítica injusta e innecesaria—. Portzig [*op. cit.*] se diferencia de Trier porque su enfoque se fundamentaba en las relaciones de sentido entre pares de lexemas en una

relación sintagmática. Esta relación ocurre en el interior de sintagmas bipartidos compuestos (típicamente) de un sustantivo y de un adjetivo. Los dos lexemas en tales sintagmas están ligados por lo que llamó relación esencial de sentido, así: “—¿Cómo son los días de las vacaciones? —Días felices. —¿Qué es rubio? —Los cabellos de un hombre. —¿Qué es lo que se corta? —Los árboles. —¿Con qué se lame? —Con la lengua”, etcétera. Las relaciones que días, cabellos, árboles y lengua pueden tener con los pares que forman y con los adjetivos que se pueden conmutar entre ellos no son evidentes. Es difícil imaginar “cabellos felices” y “árboles felices” sin caer en el dominio metafórico, no siempre de manera “feliz”.

Los campos léxicos y semánticos de las dos lenguas —español y portugués— demuestran que hay cierto universalismo en su manera de concebir el Amor y que las asociaciones que ocurren en su interior son similares, causadas por elementos externos pero muchas veces semejantes en los dos *corpus*. A grandes rasgos, en este trabajo se diferencian campo léxico y campo semántico, el primero como un enfoque estructural lexicológico de los lexemas de una lengua determinada y el segundo como un intento de estructuración de palabras-conceptos dentro de un enfoque discursivo.

Charles Bally [1940, *cit.* en Lyons, 1977 y en Baylon, 1979:246], quizás el más ingenioso de los discípulos de Saussure, trabajó en Francia la idea de campos asociativos. En Alemania, Weisgerber [1974, *cit.* en Guiraud, 1969] insistió en la interdependencia de conceptos y palabras, en el sistema arbitrario del léxico sobre los colores en cada lengua y mencionó la diferencia entre el recorte de la realidad tanto en la actualidad como en otras épocas. Es interesante notar la relación que hay entre las ideas de Weisgerber y el estudio de la etnolingüística en el continente americano. Por otro lado, es necesario preguntar si el Amor, en su universalidad, tiene un recorte distinto en espacios diferentes y hasta qué punto. ¿Tendrá la mujer una manera particular de expresar este sentimiento en relación con el hombre? Ese tema —además de ser considerado abstracto y subjetivo— no ha interesado a ningún lingüista en la teoría del campo. Constituye, sin embargo, razón para muchos estudios literarios, sociológicos, antropológicos, filosóficos y psicológicos. La lingüística seguramente tiene su pertinencia en el estudio de la expresión verbalizada del Amor, como aquí se intenta demostrar.

En las diversas teorías del campo hay un enfoque que proviene de la filosofía —corriente alemana—, otro que posee elementos tomados de la psicología —Saussure y Bally con las asociaciones—; existen, además, enfoques más tardíos de naturaleza histórica o sociológica. En Francia, el léxico del arte ocupó el trabajo de Martoré [1950, *cit.* en Guiraud, 1969 y en Robin, 1973:35 y s], quien se acercó a la ordenación del vocabulario con un enfoque sociologizante, trabajando en un periodo bien determinado de la historia de Francia: el léxico del arte en 1765. Para Matoré hay palabras clave que dominan a otras palabras y que constituyen el centro de un campo

nocional. Parecía convenir a todos la posibilidad que ofrecía la teoría para establecer una aproximación pragmática de un lexema abstracto. Una manera más compleja —y también más rica— del análisis de los campos aparece en *Histoire et Linguistique* de Regine Robin [1973] sobre términos como feudal, feudalidad y derechos feudales, en donde los lexemas, los aspectos sintácticos y los enunciados son estudiados sin dejar a un lado el análisis automático del discurso. Eso implica que las preocupaciones de semántica estructural se han desarrollado, aprovechando los avances de la teoría lingüística.

Finalmente —dice Dubois— “[la] *délimitation de champs portent en fait sur des champs conceptuels [...]*” y una de las funciones del campo semántico en la actualidad es esa inserción discursiva que lo hace importante para el análisis de cualquier manifestación lingüística, como la del lenguaje mediático —el de la telenovela— con todas sus implicaciones sociales e ideológicas.

#### ANÁLISIS DEL CAMPO SEMÁNTICO-DISCURSIVO DEL AMOR EN LA TELENOVELA MEXICANA

La metodología de este trabajo consiste en tomar, de los diálogos de las escenas seleccionadas, los enunciados<sup>11</sup> en los cuales el tema del amor es central. Estos enunciados originaron nueve series o grupos donde los significados de los lexemas, sintagmas y frases remiten al tema en cuestión y contienen semas sinónimos. Los grupos son los siguientes:

##### 1. *Amor/amar*

Este grupo incluye aquellos enunciados donde se emplea el lexema “amor” y sus variantes sintáctico-semánticas: “gran amor”, “te amo”, “nuestro amor”, “lo nuestro”, “tu amor”, “he amado”, “por amor”, etcétera. El uso de “querer” está de la misma manera presente en todos los casos: “me quiere”, “te quiero”, “me quieres”, etcétera, aún cuando sea menos frecuente que el grupo constituido por el binomio amor/amar. En algunos enunciados, “querer” puede ser interpretado en el sentido de posesión [ver grupo 5], como se aprecia en el discurso amoroso enfermizo del doctor Lucio Malaver hacia Esmeralda en la novela del mismo nombre.

Por lo general, el sentimiento del amor ocurre entre los protagonistas sin que nadie se preocupe por definirlo, considerando algo natural que las cualidades de belleza, bondad y fidelidad de la heroína y las de inteligencia, independencia económica, buena situación social y probablemente buena apariencia del héroe sean las razones que los hayan llevado a amarse. El amor surge como un milagro, como

<sup>11</sup> Las abreviaturas de las telenovelas son las siguientes: *Esmeralda* (E), *Amalia Batista* (AB), *Madres Egoístas* (ME), *Nuevo Amanecer* (NA), *Teresa* (T), *O Salvador da Patria* (OSP), *Anjo Mau* (AM), *Años Rebeldes* (AR), *A Idade da Loba* (IL) y *Kananga do Japao* (KJ).

una fuerza capaz de mover todos los obstáculos que separan a los amantes. Los personajes secundarios también son tomados por el amor, aunque éste sea inferior, banal o corriente, ya que ellos no tuvieron que enfrentar problemas de dinero o prejuicios de todo tipo, en particular los de clase social o de etnia.

## 2. Irracionalidad

En el campo semántico del Amor, se puede notar el empleo bastante frecuente de lexemas que contienen la idea de “locura”, de “enloquecer”. Hay semejanzas de sentido en el uso de los semas derivados de “locura” en la telenovela *Nuevo Amanecer* (NA): el amor entre personas más adultas, por el cual Gerardo se casa con una mujer que padece alucinaciones; en *Amalia Batista* (AB) se encuentra el amor-loco del primer marido de la protagonista o la pasión-deseo de su segundo marido, así como el ya mencionado amor-obsesión del doctor Malaver por Esmeralda (E), quien podría ser su hija. Esas semejanzas marcan la intensidad del amor (NA) o el absurdo de este sentimiento en relación con una persona determinada (AB), o bien, coincide con la locura en su sentido literal (E), ya que en este último caso el relato presenta al doctor Malaver como una persona anormal en todo su comportamiento.

En el primer caso, uno de los semas de locura puede tener su origen en todos los semas de pasión (E), ya que ésta es presentada como una desvirtuación del intento de amar. En la telenovela, la pasión no es un sentimiento positivo sino un mal sustituto del amor, una sensación presente en los corazones de quienes no son capaces de amar. Confundida con el deseo, la pasión no tiene buen fin. Relacionada con el pecado, el no-compromiso y con la irresponsabilidad, la pasión prácticamente no se manifiesta en las parejas que aman, ya que son por lo general capaces de controlarla. El sentimiento del amor parece cambiar las actitudes habituales de la persona en cuestión —aquella que siente y que ama, sujeto amante, objeto de un “estado de espíritu” que no sabe explicar—. Así, Esmeralda (E) ama a José Armando por encima de todas las cosas, incluso perdona que él desconfie de la paternidad de su hijo.

Por lo menos a través de uno de sus signos, los siguientes lexemas o sintagmas se reúnen semánticamente a alguno de los sentidos de locura citados arriba: “obligar a amar” (E), “angustiar” (E, AB), “cautivar” o “ser cautivado” (E), “seducir” o “ser seducido” (E), “agredir” (T), “humillar”, “humillación” (AB), “atormentar” (E). Otro lexema que contiene el signo del ensueño, como el lexema “ilusión” (E), podría ser integrado en esta serie, pues se trataría de una locura “sana”, propia del estado amoroso. Las sensaciones que rodean al amor salen de la normalidad. Una de las características del campo semántico del Amor es que, aunque la telenovela sea maniqueísta y presente este sentimiento bajo un signo siempre positivo, ella entra en contradicción, ya que el sujeto poseído por el amor no es un sujeto “normal”; así, las fronteras entre lo positivo —el bien— y lo negativo —el mal— están poco definidas. Quizá por ello, muchos “malos” encuentran los favores de la recepción.

### 3. Miedo

Este grupo está constituido por los lexemas “miedo” (E), “tener miedo” (E) y su sinónimo “temer” (ME) —que aparece también en *Madres Egoístas* (ME)— los cuales se añaden a “atormentar” y a “angustiar”.<sup>12</sup> Puede ser que la conciencia del proceso de enamoramiento haga temer lo desconocido aún más cuando alguien se siente amenazado por la falta de reciprocidad en el amor (E). Amalia Batista tiene un miedo social, aquel de no poder responder a la imagen que el ser amado quiere dar de ella o, dicho de manera coloquial, miedo a “no lucir”. Amalia proviene de una clase social inferior a la de su segundo marido, el licenciado Covarrubias, el temor a la gran diferencia de instrucción entre ellos la acompaña todo el tiempo. No es el mismo caso de Raquel Rivas Cantú, mujer rica y educada, en ella existe miedo a sufrir por perder un segundo amor. El miedo al sufrimiento —cualquiera que sea— es el primero de los miedos, siempre presente en cualquier telenovela y sobre todo en el campo semántico del Amor. Si analizamos el temor de Amalia Batista, el aspecto social es secundario en relación con el deseo de satisfacer a su amado. El aspecto social está supeditado al individual amoroso.

### 4. Sufrimiento y sacrificio

En esta serie se encuentran los lexemas próximos en su significado al último sentido de miedo, el del sufrimiento: “sufrir” (E), “agredir” (T), “llorar”, “no llores” (E), “sacrificio” (AB), “humillación” (AB), “vergüenza” (AB), “sufrido tanto” (NA), “maldad” (E), “presentir” (AB), “tocar” (E), etcétera. El estado amoroso sólo puede perturbar a aquel que está influido por las sensaciones que provoca. Por ello, uno de los miembros de la pareja amante —generalmente en diferente grado— se siente, piensa y actúa como el propietario del otro. Eso constituye un signo que entra en el dominio del miedo y del sufrimiento, el sema que se presenta como la causa del miedo y también del sacrificio, que es uno de sus resultados (el dominado tendrá que sacrificar la sensación de libertad). La antinomia del sufrimiento, que es causado por el miedo —o es su consecuencia— y la del sacrificio —que sería su resultado— parece ser la felicidad. Ésta aparece como una de las consecuencias de las penas sufridas por los amantes. Así, “ser felices” (E), “días felices” (NA) y “nací para ser feliz” (AB)<sup>13</sup> contienen signos que se unen a este grupo. Paradójicamente, la atmósfera en donde aparece el lexema “feliz” (felicidad) es por lo general triste.

<sup>12</sup> En ME, Víctor, un viudo que se enamora de Raquel —también viuda—, le dice: “¿No puedes aceptar una nueva relación?”; ella contesta: “Tengo miedo”. Y él dice: “Se debe tener miedo a la soledad y a la falta de cariño. ¿A qué le temes?”

<sup>13</sup> Estas palabras son pronunciadas en *Amalia Batista* por doña Margarita de Covarrubias, la primera esposa del licenciado Covarrubias, cuando ella conversa con su prima española, Irma, y la asusta con la aceptación de su propio destino: “...presiento que este será mi último año de vida [...] No pongas esa cara. Nací para ser feliz, lo he sido toda la vida y lo seré hasta la muerte, sobre todo si consigo lo que quiero”.

En *Amalia Batista*, el amor de ésta por el licenciado Covarrubias, esposo de Margarita —joven señora enferma que admira y quiere a Amalia como a una amiga y cuya amistad es recíproca— atormenta el sueño de amor de Amalia —honesta y digna hasta el punto de tener que luchar contra sus deseos y sus sueños, por un lado, y contra su compromiso moral con su patrona, por otro—. El sentimiento de traición aparece en cada instante para recordarle a Amalia que ella no “debe” amar al licenciado Covarrubias ni aceptar ser cortejada por él. La felicidad remite al pasado como el único momento de concreción, puesto que en el presente ella desapareció o es más bien una búsqueda constante. Su posibilidad es entonces proyectada hacia el futuro (E), lo cual ocurre siempre en el momento de la enunciación, donde la felicidad es futura, es proyecto o proyección del pasado, como para Margarita de Covarrubias quien, antes de morir por causa de su enfermedad incurable, quiere hacer de Amalia —su sirvienta— una mujer fina, educada y “casarla bien”.

### 5. Posesividad

En este grupo se manifiesta el sentimiento de propiedad ligado al sentimiento amoroso. Eso puede ser visto como si hubiera una sincronía y una sintonía de las vidas de dos seres que hacen todo de manera paralela en el presente y en el futuro. Así aparecen: “ser mía” (E), “todo por ti” (E), “verte”, “nuestras vidas” (E), “tenerte” (E), “el dueño de tu vida” (E), “abusar de” (E), “prometer” (AB), “un amigo” (AB), “un marido” (AB), “mi voluntad” (E). Es interesante observar que esa idea de propiedad del otro se manifiesta de manera idéntica en los discursos femenino y masculino de las telenovelas brasileñas y mexicanas. Los usos del posesivo para determinar al otro: “mi hombre”, “mi novia”, “*ele é meu*”, “*ela é minha*”, etcétera, son formalmente equivalentes; sin embargo, la decisión de pertenencia del hombre a una mujer o a otra suele ser de él. En otras palabras, la mujer puede pelearse por un hombre, intrigar, mentir para que sea suyo, pero nunca lo va a conseguir en contra de la voluntad de aquél.

La fase de indecisión del hombre forma parte del *suspense*, no de la realidad del relato que presenta el protagonista masculino como quien “sigue siendo el rey”, aunque en un principio pareciera maleable o tonto. Las heroínas frecuentemente se casan sin sentirse propiedad del cónyuge, mientras que los héroes, a pesar de que aparecen como víctimas de las intrigas femeninas, se casan con quienes han escogido, deseando, por un tiempo, sentirse propiedad de la amada: “soy tuyo” (T), “mi vida te pertenece”, etcétera. Eso significa que las mujeres no tienen tanto poder de decisión, aunque empleen las mismas formas enunciativas (en el discurso de la telenovela, las perdedoras generalmente son quienes realmente no amaron, solamente desearon o codiciaron al “buen partido”).

En este grupo, los deícticos son sustituidos por sujetos que juegan el papel que la ideología de los sentimientos llama de “cultura de los sentimientos”,<sup>14</sup> constituyendo así uno de los puntos más importantes en el análisis de la discursividad en la telenovela. El campo semántico del Amor no puede limitarse al estudio de los deícticos ni de sus características fuera del contexto enunciativo, porque los lexemas están ocultos y porque la *deixis* trabaja con denotación y connotación, además, lleva a la enunciación elementos extralingüísticos.

Entonces, el campo semántico del Amor se reduce a señalar los elementos que condicionan y determinan una visión manipulada de lo que pretende ser un hecho solamente cultural. “Mi marido”, “tu mujer”, “eres mía”, “me perteneces”, “este es mío”, etcétera, no pueden considerarse solamente como posesivos referentes a un personaje determinado. Para una interpretación correcta, es necesario considerar todo el contexto, con sus enunciados precisos. Ello es posible gracias a que el Amor es siempre todopoderoso, por tanto, “propietario” del otro. El que ama es capaz de transformar al objeto amado en una figura sin voluntad, hecha solamente para él. También existe la misma situación de manera inversa: el sujeto se vuelve objeto o el objeto se vuelve sujeto.

#### 6. Modalidad / performatividad

Reúne los modales del tipo “siempre”, “nunca”, “jamás”, “aun(que)”, “igualmente”, “(necesito de) tiempo”, “durante ese tiempo”, etcétera, los cuales se acercan a la idea de “prometer” y a la de “jurar”, performativos siempre presentes en los enunciados de los enamorados. El tiempo que señalan las formas es flexible, aunque predomina la idea de duración prolongada. Los verbos performativos sintetizan los semas ligados al sentido de eternidad —todo amor romántico es eterno— o al de la duración de esa relación sentimental. El campo semántico del Amor podría detenerse más en esta visión de “hacer cosas con palabras”, ya que la performatividad de las expresiones del amor en la telenovela mexicana —y latinoamericana— sólo se comprueba en el espacio temporal, bastante delimitado, de la acción del relato. El amor “intemporal” del licenciado Covarrubias por Amalia Batista duró dos años, pero sus juramentos permanecieron en el momento de la enunciación como verdad absoluta e indiscutible.

El aspecto discursivo de los verbos performativos parece reducirse al tiempo de la enunciación: jurar amor o prometer fidelidad son válidos mientras el sujeto de la enunciación se manifieste. Después del *happy end* —a veces no tan feliz, como en el caso de Amalia— la performatividad pierde fuerza o sencillamente no aparece en el relato. El campo semántico del amor ayuda al análisis pragmático de los enunciados de las telenovelas y ofrece una crítica muy pertinente de la simultaneidad de los

<sup>14</sup> El tema de la imposición de un tipo de relación amorosa en las radionovelas —y por consiguiente, en las telenovelas latinoamericanas— se argumenta en González [1988].

significados de los verbos performativos, ya que constantemente se pregunta si la fugaz acción realmente realiza un acto. En cuestiones de Amor, lo que importa es la duración y no la superposición de forma y significado.

### 7. Irrealidad

Esta serie abarca ciertos semas cuyos sentidos están ligados al sentimiento amoroso, aquellos que se acercan al sueño (ensueño) y a la intuición. Estos elementos de la *psique* humana en principio no son activados más allá de sensaciones fuertes o de sentimientos profundos como el del amor. Son expresados por los lexemas siguientes: “ilusión” (E), “compasión” (E), “presentir” (AB), “felicidad”, “en días felices” (NA), “ser felices” (E), etcétera. Todas las heroínas de telenovelas poseen una fuerte intuición que comienza a manifestarse cuando se enamoran. El sueño y el ensueño son características tanto masculinas como femeninas del campo semántico del Amor, mientras que la intuición es más femenina. Esmeralda intuye que Lucio Malaver planea raptarla cuando la mira; Amalia Batista desarrolla cierta intuición cuando se enamora del príncipe indígena con quien se casa; Laura Treviño mezcla su intuición con sus alucinaciones, pero su marido, Gerardo, sólo habla del gran sueño que ha tenido por encontrar el verdadero amor, etcétera. La frontera entre el segundo grupo y éste es a veces pequeñas.

### 8. Aspecto físico

Este grupo se refiere a la expresión del aspecto físico del ser amado y a la necesidad de tocar su cuerpo. Esta es una de las características más evidentes del campo semántico del Amor: acusa el impacto —por lo general recíproco— que la simple visión del otro puede provocar, pero ocupa poco espacio en las telenovelas mexicanas que aquí se analizan.

Los melodramas seleccionados son representativos de la telenovela mexicana de Televisa de los años ochenta y noventa. La cuestión del aspecto físico en la telenovela mexicana es muy diferente de la brasileña; en ésta, con o sin “flechazo” o amor a primera vista, esa necesidad de tocar al ser amado es imperiosa y debe ser expresada a través de marcas lingüísticas que acompañan imágenes reveladoras de caras y cuerpos. Sin embargo, eso no ocurre en la telenovela mexicana que constituye nuestro *corpus*: existe una pobreza de lexemas tomados o no en sentido literal. Así, “ser irreal” (E), “eres bella” (AB), “el calor de tus labios” (AB), “tocar” (E) y “corazón” (E) constituyen las únicas referencias del deseo del hablante. Recordemos que Amalia acusa a José Roberto Covarrubias de “desearla”, lexema cargado de connotaciones sexuales y por lo tanto envuelto en tabúes. En este caso, el aspecto físico es un misterio que sólo puede manifestarse en la pantalla mientras no sea rebasado un determinado límite y si así ocurriera, la osadía sin Amor sería castigada.

Sin desconocer la importancia de un estudio semiológico del aspecto físico —y por lo tanto, plástico y no verbal—, el campo semántico del Amor selecciona ciertos deícticos clásicos, representados por pronombres de todo tipo, ya que el cuerpo —zona prohibida necesaria para la realización del amor— está lleno de no-dichos. Los órganos son vistos como metáfora del deseo —como el corazón, el ejemplo más iterativo y banal—. La cuestión de los implícitos tiende a ser acentuada en las referencias al contacto físico. Hay razones sociales, políticas y educacionales para eso, pero no serán analizadas en este artículo.

En *Amalia Batista* hay ejemplos flagrantes que, por medio de los deícticos, evocan las manifestaciones del campo semántico del Amor, como: “lo nuestro” (que puede sustituir al amor, al deseo, a la relación extraconyugal o a todo el conjunto de lo que podría definir la relación entre Amalia y el licenciado Covarrubias); “no crea lo que no es” (AB), dice Amalia a Jorge, un sobrino a quien encuentra años más tarde; en este caso, el deíctico lo puede sustituir la manera negativa de juzgar de Jorge sobre su vida en común con el abogado Covarrubias. En aquel momento, Amalia todavía no está casada con el licenciado, pero vive en un departamento que él le arrienda y donde la visita siempre que desea. Amalia usa los deícticos como una defensa: ella no quiere que la vean como una mujer fácil o como alguien que jamás ha sido una esposa fiel. Se puede inferir también que ella no se preocupa por sus hijas o que no cree en la existencia de una moral social. En esa misma telenovela, en el diálogo entre Amalia y Macario, el príncipe indígena, ella emplea el pronombre “eso” para evitar pronunciar la palabra y el sintagma verbalizados por Macario: “beso”, el calor de tus [sus] labios”.

La significación de los deícticos va más allá del hecho lingüístico en sí, porque señala tanto los reflejos culturales de la revelación del amor, como el carácter de Amalia que se puede abrir o negar al sentimiento amoroso y a todo lo que él evoca. Amalia representa a la mujer que se casó, que tuvo hijos y que teme, más que la doncella, los prejuicios sociales del Amor.

### 9. Contexto sociocultural

Este último grupo trata acerca de las situaciones contextuales exteriores al sentimiento amoroso pero que tienen influencia sobre él. Son lexemas que remiten al Amor. En general, reflejan el peso de las costumbres, los elementos de tipo social de la sociedad mexicana: “estar a la altura”, “posición”, “un error” (AB), “cásate” (E), “se casaría” (AB) “dispuesto a casarse” (AB), “convenir” (AB), “ambición” (T), “insatisfecha” (T), etcétera.

### PRIMERAS CONCLUSIONES

En la telenovela mexicana son notorias las reservas lingüísticas para la verbalización de lo que “las buenas costumbres sociales” consideran inmoral; los deícticos desempe-

ñan otro papel más que el cuidado del estilo, evitan la repetición excesiva de los mismos lexemas. El significado del signo —como “beso” en *Amalia Batista*, por ejemplo— exige el uso de la *deixis*, además de la posible sustitución del elemento deíctico por cualquier otro signo considerado como tabú. La colocación de esos elementos como constituyentes del campo semántico del Amor invita a ubicar las limitaciones —o prohibiciones— culturales de los sujetos sociales que los utilizan, ya que la imagen puede enseñar una parte de lo que los amantes no pueden verbalizar. En *Amalia Batista*, Macario habla claramente del beso que le dio, pero Amalia sólo lo nombra con un deíctico: “eso”. Fuera de contexto, la percepción del tabú lingüístico pasaría desapercibida —ya que las imágenes muestran ese beso y otros—. Además, en este caso el tabú es aplicado a las mujeres “decentes” que lo pueden violar en nombre del Amor, pero que no lo pueden nombrar. La inclusión de esta serie de “sustitutos de lexemas afines” aclara la participación extralingüística en la formación del campo.

Pero el Amor en la telenovela, según esta investigación, es una mezcla de sensaciones que circulan alrededor de lo no racional: locura, en el segundo grupo; miedo en el tercero; sufrimiento y sacrificio en el cuarto; imposición y posesión aliadas al sentimiento de posesividad en el quinto; intemporalidad como fugacidad y eternidad en el sexto; ensueño e intuición en el séptimo; enamoramiento por la visualización física del otro con ocultación de la intención puramente sexual en el octavo y lexemas literalmente ligados al Amor por el peso de factores de orden social y cultural en el noveno.

El campo en cuestión refleja la visión que Televisa quería transmitir de “la familia mexicana modelo” o la de la “mujer modelo”, subrayando soluciones maniqueístas y previsibles, aun cuando las intrigas —como la de *Amalia Batista*— y las heroínas —como la ambiciosa y mentirosa Teresa— induzcan a pensar en la existencia de personajes más realistas o más humanos. Aunque no se hayan incluido las recientes telenovelas de Televisión Azteca, el enfoque amoroso actualmente presenta algunas diferencias, incluyendo asuntos considerados “inmorales” por la línea de Televisa, tales como el amor en la mujer madura —e incluso con hombres más jóvenes—, el amor homosexual, etcétera. Sin embargo, la imagen de la telenovela mexicana en América Latina, como un todo —particularmente en Argentina y Brasil—, y en algunos países de Europa —Portugal y Rusia, por ejemplo—, es aún aquélla manejada por Televisa.

#### LA TELENOVELA BRASILEÑA

En la telenovela brasileña, el primer grupo —la manifestación del binomio amor/ amar— es muy semejante, pero el estilo de las enunciaciones es diferente. Se usa mucho el lexema verbal “gostar”, seguido por la preposición *de*; no se trata de un sinónimo de amar, pero tiene la particularidad de incluir ambigüedad en el enunciado. Este grupo

juega con la denotación y la connotación del lexema, de tal manera que aumenta la intriga receptora dentro de la intriga narrativa. Se encuentra ese matiz en otros ejemplos de la separación de orden cultural entre amor —relacionado con el espíritu— y amor —relacionado con el cuerpo—. Para el segundo caso, también se podrían añadir los lexemas *“apaixonar-se”*, *“estar na pele”* y *“adorar”* (AM, AR, OSP). Estas expresiones del Amor “confundido” pueden complicar la aprehensión del campo semántico, a menos que se le proporcione un lugar al significado de *“desejo”* (deseo).

Los ejemplos son numerosos en las telenovelas del *corpus*: *“no me tenta mais”* (AM), *“te adoro tanto”* (AR), *“[uma mulher] quer ser amada [e nao ser respeitada]”* (AM), *“um gigoló que te ama muito”* (KJ), *“nunca se apaixonou”* (AM), etcétera. En la telenovela brasileña, el Amor no existe sin el deseo y las dos sensaciones actúan juntas, aun cuando el personaje no lo sepa. Por eso, Sassa Mutema dice a doña Clotilde que su corazón *“bate tanto que parece que vai sair do peito”* (OSP). Semánticamente, en el signo Amor está el sema “deseo” que participa de la denotación del lexema.

En el segundo grupo, la expresión de la locura es bastante clara y parece ser perdonada, porque el enamorado pierde la noción de la sensatez. Aquí se incluyen *“loucura”*, *“magia”*, *“perder a cabeça”*, *“nao ser coerente”*, *“bater”*, *“trair a si mesmo”*, *“prazer total”* y los semas derivados de *“paixao”*. La cólera participa en ese estado, pero no se habla de amor en un principio sino de *“estar apaixonado”*, con momentos de *“ter raiva”* (AM, KJ, AR, OSP).

Es interesante notar que en el tercer grupo hay un rechazo al miedo. El lexema mismo es marcado por su ausencia. La sensación existe pero se manifiesta de tal manera que no implica totalmente al que sufre el miedo. Así, Rodrigo dice desesperadamente a Paula: *“Nao me tenta mais”* (AM), el significado de *tentar* y su uso en forma imperativa son indicadores del miedo que domina a Rodrigo, el cual verbaliza con un lexema que lo irresponsabiliza del deseo que ella le despierta y que no depende de su racionalidad. *Resistir* también forma parte de este grupo, ya que tiene como sema principal el abandono del miedo.

En el cuarto grupo, los lexemas relacionados con el sufrimiento o el sacrificio también se presentan en la telenovela brasileña: *“sacrificio”* (AR), *“trair”*, *“trair-se”* (AM), *“separar-se”* (KJ), *“no conseguir viver”* (IL), *“errar (eu errei quando me casei)”* (KJ), *“bater”*, *“coisa ruim”* (AM), *“no chora”* (OSP), *“humilhada”*, *“enganada”* (OSP), *“viver sem [voce] [sem amor]”* (IL), y la expresión *“pelo amor de Deus”*, bastante utilizada en cuestiones de súplica amorosa. La alusión directa a la felicidad ocupa muy poco espacio en las telenovelas brasileñas; en los enunciados estudiados, aparece una sola vez: *“nunca me senti tão feliz”* (AR). Esta ausencia indica un cierto rechazo al masoquismo y una manera más práctica de concebir la felicidad: *“valer la pena”*, *“dar certo”*, *“separar-se”* [para vivir sin sufrimiento] (KJ), *“merece uma mulher romantica para ver como é bonito o amor”* (OSP), *“uma mulher gentil”* (KJ), *“sentir-se dependente”* (KJ), etcétera. La felicidad no es concebida como algo perenne sino como ciertos momentos

de la vida cotidiana. No hay en la telenovela brasileña la antinomia sufrimiento-felicidad como en la mexicana.

El quinto grupo indica la idea de posesión, de propiedad de alguien por algo y está muy presente en el *corpus*: “*ter poder sobre alguém*” (AM), “*ser um do outro, ser minha*” (KJ), “*estar se guardando*” (OSP), “*deixar*” en el sentido de permitir (KJ), “*viver juntos, apoiar, eu ...te apoiei*” (KJ), “*dependente, cuidar de mim, me completar, é permitido*” (KJ), etcétera. Los lexemas y frases de este grupo indican la posición de sumisión o de comando de uno de los miembros de la pareja; puede ser que la relación parezca más equilibrada en “*viver juntos*”, pero el sintagma mantiene su ambigüedad, puesto que su percepción depende de factores extralingüísticos y, por lo tanto, culturales.

Los modales del sexto grupo son sobre todo los siguientes: “*sempre*”, “*nunca*”, “*ainda*”, “*em sempre vai ser*”, “*sempre te apoiei*”, “*voce ainda me ama*” (KJ), “*o senhor ainda gosta dela*” (AM), “*nunca me senti*” (KJ), “*nunca se apaixonou*” (AM). Se consideran también los lexemas verbales que guardan signos ligados a la duración, como por ejemplo: “*jurar*”, “*prometer*” (AR) y aquellos con signos indicadores de intensidad o de exclusividad: “*eu te adoro tanto*” (AR), “*te ama muito*” (JK), “*nunca me senti tao feliz*” (AR), “*merecer*” (AM) y las formas del gerundio que indican una duración indeterminada, como “*tá se guardando*” (OSP).

En el séptimo grupo, los lexemas ligados al sueño y a la intuición —que se asocian con otros sentimientos y suscitan sensaciones desconocidas fuera del Amor—, siguen una progresión que el contexto delimita: “*afeto*” (AM), “*afeiçoar-se*” (OSP), “*compreensão*”, “*amizade*” (KJ), “*sonhos*”, “*os meus melhores sonhos*” (KJ), “*o sonho de toda mulher*” (AM), “*realizar o sonho*”. Si algunos de estos lexemas se consideran distantes del Amor, Dora —el personaje femenino rebelde de *Kananga do Japao*— se ocupa de ponerlos junto al Amor, su sueño es una sinonimia entre matrimonio y amor.

El octavo grupo —que incluye los lexemas del aspecto físico de los personajes, es el más osado y el que más se diferencia de su equivalente mexicano. Los sentidos literal y figurado de los lexemas son utilizados para hacer alusión a la apariencia exterior del ser amado: “*bonita*”, “*ver nua*”, “*suar*”, “*nos braços*” (OSP) “*na pele*”, “*pele*” (OSP, AM), “*desejo*” (KJ), “*ser desejada*” (AM), “*o que eu mais desejo*” (AM), “*grande atração*” (AM), “*graça brejeira*” (OSP), etcétera. Este grupo incluye también un lugar para ciertas manifestaciones verbales agresivas que comparten su sentido con el cuarto grupo: “*voce está virando uma*” (OSP), “*voce so pensa em sexo, em cama*” (AM).

El noveno grupo reúne las situaciones ligadas al Amor —aquellas que sólo pueden ser bien apprehendidas si se relacionan con el contexto, en donde el sentido está establecido *a priori* por las normas sociales y por las obligaciones que ellas imponen—. Forman parte de este último grupo: “*preconceito*”, “*prazer total*”, (KJ), “*morrer em pecado*” (OSP), “*valer a pena*”, “*errar ao casar*” (KJ), “*voltar para casa*” (IL), “*querer*”, “*eu quero um homem*”, “*precisar*”, “*eu preciso de um homem*” (KJ), “*cair na rotina*” (OSP), “*mudar de vida*”, “*ser avançada*”, “*ser injusta*”, “*somos muito diferentes*”, etcétera.

Los deícticos son menos numerosos en las telenovelas brasileñas, sobre todo cuando tienen un sentido eufemístico. Ello se explica porque el brasileño nombra de manera más repetitiva que el mexicano y además porque utiliza menos los pronombres complementos en objeto directo o indirecto y prefiere el registro oral a la inversión después de la preposición, cometiendo el error gramatical bastante común de emplear el pronombre personal sujeto en lugar del pronombre complemento (por ejemplo: “*eu vi ela*” en lugar de “*eu a vi*”).

## OTRAS CONCLUSIONES

El estudio del campo semántico aporta fundamentos para trabajos sobre la enunciación. Como una circunferencia con nueve ejes, el campo semántico del Amor introduce a las tendencias de expresión lingüística y discursiva del Amor —y la moral que subyace—, impuestas por la telenovela respecto a las relaciones amorosas en Latinoamérica, particularmente en México y Brasil. En ellas, el maniqueísmo es consecuencia de una manipulación de los sentimientos; el Amor todopoderoso resuelve —vaya paradoja— todos los conflictos.

De los nueve grupos con los que se analizó la telenovela brasileña, el que más se aparta es el relacionado con la manifestación física del Amor y su verbalización. En la telenovela brasileña, palabras como “piel” (“*pele*”), “cuerpo desnudo” (“*corpo nu*”), “ver(la) desnuda”, (“*ver nua*”), “sudar” (“*suar*”), “en los brazos” (“*nos braços*”), “deseo” (“*desejo*”), “ser deseada” (“*ser desejada*”), “gran atracción” (“*grande atração*”), “ella aún te hace perder el control” (“*ela ainda mexe com vocí*”), “tú sólo piensas en sexo, en encamarte” (“*vocí só pensa em sexo, em cama*”), etcétera, son comunes. El campo semántico del Amor es más amplio y las fronteras entre el aspecto físico, la imagen del cuerpo y el sentimiento que ya existe o que puede surgir, adquieren otras connotaciones, las cuales poseen elementos discursivos que pretenden “liberar” a la mujer, cuando la sincronía entre enunciación y realización del acto discursivo está siempre conectada a resoluciones con intriga, bastante semejantes respecto a la mujer.

Además, en el discurso de los amantes es evidente el empleo del lexema verbal “adorar”, curiosamente utilizado por personajes que son totalmente antirreligiosos pero capaces de transferir ese lexema lleno de connotación religiosa hacia el objeto de su Amor o de su “adoración”. La telenovela mexicana —que emplea con más frecuencia las referencias a las heroínas beatas y que nunca presenta curas o monjas como figuras ridículas o engañosas, como el cura de *O Salvador da Patria*— no tiene en el *corpus* ningún empleo de “adorar” en lugar de “amar”.

La sacralización literal del ser amado por el sujeto de la enunciación —“*Lucia, eu te adoro*” (AR), dice Joao Alfredo cuando ella le informa que está embarazada— es quizás un tabú menos importante, pero interesante para la comprensión de la verbalización del Amor en esos dos discursos y para señalar la distancia que el género

toma en cada país en relación con sus instituciones. Así, el campo semántico del Amor en la telenovela mexicana es más púdico, más beato, más restringido a una moral tradicional en donde el papel de la mujer se divide fácilmente en dos: el de ángel y el de demonio; este último no tiene cabida en el Amor, sólo puede ocupar el lugar de la antinomia para reforzar al Amor mismo. Por ejemplo, Teresa —en la telenovela del mismo nombre— es muy ambiciosa, pero un día tiene que someterse, resignarse, cumplir con las cualidades de quien quiere ser amada; de preferencia, llorar, tener miedo, atormentarse y otra vez intentar seducir y cautivar con los tabúes verbales señalados.

La subjetividad del campo semántico del Amor se convierte en objetividad a partir del momento en que el análisis se hace en el contexto y cuando el discurso de cada sujeto amante revele sus limitaciones no solamente individuales sino socioculturales. El *suspense* provocado por las intrigas subraya las posibilidades de ruptura de los esquemas de moral tradicional que encuentran en el lenguaje una de sus manifestaciones más directas.

#### ESQUEMA REPRESENTATIVO DEL CAMPO SEMÁNTICO DEL AMOR

El esquema de los dos campos semánticos —que conforman en realidad uno sólo— integra los nueve grupos. Se señala con la marca de positivo (+) o de negativo (-) la mayor o menor relación que cada grupo mantiene dentro del campo semántico del Amor para así comparar las semejanzas y diferencias en los dos *corpus*, el mexicano y el brasileño.

CUADRO 1. ESQUEMA REPRESENTATIVO DEL CAMPO SEMÁNTICO DEL AMOR

GRUPOS	TELENOVELA MEXICANA	TELENOVELA BRASILEÑA
1. Amor/amar	plano espiritual +++	plano espiritual +++
	plano físico -	plano físico ++
2. Irracionalidad	locura con tormento (cautivar) - +	locura con pasión ( <i>prazer</i> ) +
3. Miedo	miedo explícito ++	miedo explícito -
	miedo implícito -	miedo implícito ++

4. Sufrimiento	con sacrificio ++	con sacrificio +
	plano temporal absoluto +	plano temporal pasajero +-
5. Posesividad	posesividad fuerte ++	posesividad fuerte +
	deícticos ++	deícticos -+
6. Modalidad/ (performatividad) Grupo característico de la declaración amorosa	absoluta (siempre/nunca) +++	absoluta ( <i>sempre/nunca</i> ) +++
	temporalidad enunciativa (jurar/prometer) +++	temporalidad enunciativa ( <i>jurar/prometer</i> ) +++
7. Irrealidad	sueño/ilusión (compasión) +	<i>sonho</i> ( <i>o sonho de toda mulher</i> ) +
	intuición femenina +++	intuición femenina ++
	intuición masculina --	intuición masculina -+ (personaje esotérico)
8. Aspecto físico	cara +++	cara ++
	cuerpo --	cuerpo +++
	deícticos (cuerpo) +++	deícticos (cuerpo) +
9. Contexto sociocultural	ambición (estar a la altura) valor de clase social +++	<i>preconceito</i> ( <i>valer a pena</i> ) valor cultural ++

El contexto es más inmediato en la telenovela mexicana y a veces más individualista que en la brasileña. El esquema no da cuenta del Amor colectivo de Sassá Mutema, en *O Salvador da Patria*, que es diferente del Amor de la pareja tradicionalmente representada en este tipo de ficción. El Amor fuera de la pareja sólo aparece en la religiosidad, elemento más destacado en la telenovela mexicana (*Esmeralda*, *Te sigo amando*, *Rosalinda*, etcétera) que en la brasileña, la cual trabaja con mayor frecuencia

el elemento político. Al respecto cabe preguntar: ¿el amor político o del político? Aunque parezca populista, el político Sassá es un ejemplo.

#### SINOPSIS DE LAS TELENOVELAS COMENTADAS

##### *Amalia Batista*

[México, 1984]

Amalia Batista sale de prisión después de diez años de estar presa por haber sido acusada de matar a su marido, con quien tuvo dos hijas. Se enamora de su abogado, el licenciado José Roberto Covarrubias y él de ella. Trabaja como empleada doméstica de la esposa enferma del licenciado Covarrubias, la señora Margarita, quien quiere hacer de Amalia una mujer educada y que se case “bien”. Amalia lucha contra ese amor prohibido y trata de evitar que el licenciado la corteje. Cuando Margarita muere, Amalia se muda con Covarrubias a un departamento que él le compró, pero la diferencia de clases sociales la hace evitar el matrimonio. Mientras tanto, Amalia lucha por recuperar a sus dos hijas, hasta que lo logra. Finalmente, se casa con Covarrubias, pero él la engaña un año después. Amalia cree que nació para sufrir pero quiere encontrar el verdadero amor, así que se divorcia. Se hace enfermera y va a América Central a una misión; allí conoce a Macario, último descendiente de una tribu indígena, orgulloso, guapo, culto y jefe de los suyos. Macario iba a casarse con una india de su grupo para perpetuar su estirpe, pero se enamora de Amalia. Después de muchos obstáculos, se casan y finalmente Amalia encuentra la felicidad.

##### *Años Rebeldes*

[Brasil, 1992]

El desarrollo de esta telenovela es paralelo a la historia del Brasil durante la época de la dictadura militar, de 1964 a 1971. Lucía es hija de un periodista comunista; Joao Alfredo, un joven de ideas semejantes, se enamora de ella. Ella tiene muchas discusiones con Joao Alfredo acerca del futuro, de cómo se puede hacer algo para cambiar el mundo sin tener que ser comunista. Su amor es constantemente perjudicado por los compromisos que tiene Joao Alfredo con la lucha clandestina, pues él se compromete cada vez más con los movimientos en contra de la política vigente en el país.

Una amiga de ambos, Heloísa, rica, dinámica, inteligente, liberada y rebelde; es hija de Fabio, un banquero reaccionario que había ayudado a financiar el golpe militar de 1964. Heloísa quiere vivir fuera de la casa de sus padres, pero Fabio no lo acepta. Entonces, ella se casa con un joven rico y poco interesante pero se involucra cada vez más en los movimientos de izquierda, hasta llegar a ser un miembro importante de un grupo que secuestró al embajador estadounidense. Ya separada legalmente de su marido, vive clandestinamente con un compañero también involucrado en la lucha armada y tienen una hija. Ella ya no mantenía ningún contacto con su familia.

Lucía queda embarazada. Joao le pide que aborte pero finalmente decide que es mejor tener a su hijo a pesar de la difícil vida que llevan. Lucía tiene un aborto cuando Joao estuvo a punto de ser detenido por la policía. Un amigo aconseja a Joao para que invente que quiere a otra mujer, pues de esa manera Lucía podría rehacer su vida, así que le dice que ama a Heloísa. Su vida de clandestino sigue y es herido. Heloísa muere balaceada por la policía y Joao sale del país como exiliado político. Lucía se casa con uno de sus mejores amigos, pero no había dejado de querer a Joao. Los ideales y la preocupación constante de Joao por las cuestiones sociales de su país siguen. Finalmente, ella vuelve a su lado.

*Nuevo Amanecer*

[México, 1988]

Laura Treviño es una profesora que vive sola con su madre, quien la trata muy mal, pero cuando fallece, Laura descubre que es rica; entonces, sale de viaje en un crucero para intentar olvidar su pasado. En ese viaje conoce a Gerardo, un hombre viudo de 40 años que se enamora de ella. Laura, que nunca había tenido antes un novio y a quien su mamá decía que jamás ningún hombre se enamoraría de ella, también se enamora de él y se casan.

Blanca, la única amiga de Laura, se había quedado a vivir en casa de ésta después del fallecimiento de la señora Treviño, así que participa en todos los acontecimientos y suele asustar a Laura, fomentando en ella alucinaciones: Laura ve a su madre muerta, quien le dice que Gerardo sólo quiere su fortuna, que no la ama, que él ya había matado a su primera mujer y que la matará también. Laura asiste a terapia psicoanalítica. Blanca insinúa que Gerardo engaña a Laura, quien se embaraza pero pierde al bebé. Se separan pero él no le quiere dar el divorcio, pues la sigue amando y sabe que ella también lo quiere. Blanca tiene una doble vida: parece una persona decente, pero a veces desaparece para encontrarse con su amante, un hombre casado a quien ella no ama, pues está enamorada de Gerardo. Después de muchos problemas y con la intervención de la prima de Laura —su única familia—, ella y Gerardo se vuelven a encontrar y pueden ser felices otra vez.

*Anjo Mau*

[Brasil, remake 1997]

Esta telenovela puede ser considerada una versión urbana, contemporánea y realista de Cenicienta. Nice es una muchacha pobre con 30 años de edad que no mide esfuerzos para conseguir sus objetivos. Trabaja en la fábrica de la familia Medeiros y se enamora de Rodrigo, el hijo del propietario; después comienza a trabajar en la casa de esta familia como nana y poco a poco, con inteligencia y tacto, ella consigue aproximarse al heredero. Rodrigo tenía una novia con quien se iba a casar, Paula,

pero ella le fue infiel con el hermano de éste, Julio. Nice ofrece su amistad a Rodrigo y él se siente bien con su compañía. Rodrigo decide casarse con ella, pero sólo la quiere como amiga: no le hace caso, no la toca ni la mira. Mientras tanto, Paula sigue tratando de provocarlo y arma muchas intrigas para que se separe de Nice.

Julio se enamora de una joven negra, ex-niña de la calle, adoptada por una mujer que con su trabajo de lavandera consigue pagarle sus estudios en una universidad privada. Esta mujer sencilla es en realidad abuela de la arrogante y prejuiciosa Paula. Nice se embaraza de Rodrigo, quien consumó el matrimonio para contravenir a su suegro, quien es en realidad el padre adoptivo de Nice. Cansada de ser una persona rechazada —la madre de Nice la maltrata y le hace creer que es adoptada, cuando en verdad es su madre legítima— y de luchar por el amor de su marido, Nice quiere separarse de él. Rodrigo descubre que la ama y que tiene muchas cualidades como esposa y madre amorosa. El padre de Paula —un corrupto que patrocinaba campañas electorales de candidatos que le tenían que ser fieles— termina en la cárcel y trata de matar a su propia mujer cuando descubre que ella parecía blanca pero era hija de una negra. Después de mucho sufrimiento, todo se arregla, incluso la relación de Nice con su madre y la de Julio con la joven negra de quien está enamorado.

*Madres Egoístas*

[México, 1991]

Raquel Rivas Cantú es una mujer joven, bella, muy rica, casada y con una hija de cinco años, Gabi. Su ama de llaves, Mariana —que la odia y envidia— consigue que el esposo de Raquel crea que atropelló a Gabi. Debido a eso, él muere de un infarto. Raquel, poseída por el dolor, acepta las pastillas que le da Mariana para calmarla. Cuando despierta, el entierro de su esposo ya había ocurrido. Mariana la convence de ir a Europa para olvidar su dolor e insiste para que deje a la niña. En el viaje, Mariana conoce a un escritor español, Víctor Peralta, viudo con un hijo de ocho años. Ellos se enamoran y él quiere casarse con ella. Raquel sufre un accidente y pierde la memoria. Seis meses después, ella regresa a México ya curada de su amnesia. Raquel encuentra en su casa a otros empleados y descubre que Mariana había dejado internada a la niña en una escuela en Puebla y que jamás había vuelto por ella.

En esa escuela ocurre un incendio y sólo una niña muere. Esa niña llevaba la cadena de oro con un pendiente que identificaba a Gabi. Después de varios años, Raquel sigue sufriendo porque se siente culpable de haber dejado a Gabi sola con Mariana, quien también había desaparecido. En realidad, la niña que murió había robado la cadenita de Gabi. Raquel consigue localizar a su hija, que coincidentemente vivía con su media hermana, una hija ilegítima del señor Cantú que también estaba internada en la misma escuela.

Mariana, quien se hacía llamar como la señora Rivas Cantú, se encontraba en la escuela la noche del incendio —pues pensaba deshacerse de Gabi para que Raquel jamás la encontrara— y quedó totalmente desfigurada. Vivía escondida con el dinero que se había robado y ocultaba al hijo maleante que había tenido fuera de matrimonio. Finalmente, toda la verdad aparece, Gabi y el hijo de Víctor Peralta se enamoran; Gabi y Raquel se encuentran y pueden hablar de su amor reprimido de madre e hija. La hermana de Gabi, que era una periodista de artículos femeninos —pero no feministas, como ella misma subraya— se casa con un joven amable y rico y todos viven por fin felices y serenos.

*O Salvador da Patria*  
[Brasil, 1989]

El personaje central de esta telenovela es un hombre, no una mujer. La acción ocurre en dos pequeñas ciudades de la rica región de haciendas del interior de Sao Paulo. Sassá Mutema es un campesino pobre y analfabeto con casi 50 años de edad, ingenuo, soltero y virgen; está enamorado de doña Clotilde, la maestra de la escuela rural y es el jardinero de la familia Toledo Blanco. Sassá se casa con Marlene por orden de su patrón, el rico empresario Severo Blanco, sólo para guardar las apariencias, pues Marlene es su amante. Ella es una mujer joven, atractiva y generosa que ama al doctor Severo. Éste confiaba totalmente en la fidelidad de Sassá, un pobre tipo que jamás diría nada que lo perjudicara.

Cerca de la misma pequeña ciudad vivía Marina Cintra, una bonita mujer viuda, de carácter fuerte, muy activa políticamente y cuyo marido había desaparecido en los años de la dictadura militar. Ella era rica, sostenía el partido de izquierda y el sindicato rural e incomodaba a su adversario Severo Blanco, clásico político de derecha que se hizo rico gracias al matrimonio con Gilda, una mujer que buscaba las amantes a su marido pero quien no admitiría jamás el divorcio. Un médico de la región con ideales de izquierda se enamora de Marina, pero el interés de ella es nombrarlo como candidato a alcalde de la ciudad.

En la región habitan personas involucradas con la droga proveniente de Bolivia. Entre ellos se encuentra un hombre llamado Juca Pirama —el nombre de un héroe indio del romanticismo brasileño (del poema de Gonzálves Dias)— que es el locutor de un programa muy exitoso en toda la región en el que utiliza un discurso religioso moralista y manipulador. Juca Pirama quiere ser alcalde pero es una amenaza tanto para la derecha como para la izquierda. Él sabe que Marlene está embarazada de Severo Blanco y lo amenaza con decir en su programa que él quiere que su amante aborte, “cuando Cristo y toda la Iglesia condenan el aborto”. Finalmente, Juca Pirama es asesinado en una emboscada.

Sassá Mutema va a la cárcel por ser el supuesto asesino del amante de su mujer, pero consigue salir porque no se comprueba su culpa. Estudia mucho,

aprende a leer y a escribir y después de las jugadas políticas de Severo Gomes —que quería postular a su hijo para alcalde de la ciudad— es finalmente quien gana las elecciones.

Severo Gomes se enamora de Bárbara, una rica heredera y estudiante en La Sorbona, que abandona todo por él. Severo se entera mucho después que Bárbara era la jefa de los traficantes de droga. Clotilde es cortejada por su primer marido y Sassá piensa que la va a perder para siempre. Ella se embaraza de su marido, pero acepta finalmente el amor de Sassá y además lo ayuda con la administración de la ciudad, pues todos los corruptos y amigos de la élite del lugar no lo hacen.

Sassá tendrá que entrar en contacto con los cabecillas de la droga, así como también Marina Cintra, quien se había enamorado del piloto Joao Matos, el hermano honesto de Juca Pirama. Marina apoya por momentos a Sassá y él se convierte en el “salvador de la patria” porque consigue limpiar la ciudad de los corruptos y del círculo vicioso de la droga. La telenovela confunde realidad con ficción, como cuando aparece Pelé para apoyar la escuela de fútbol creada por la administración de Sassá Mutema, que estaba llena de muchachos de las clases más pobres de la ciudad. El amor individual de cada uno parece importante, pero el de Sassá por todo su pueblo al país y al mundo.

### *Esmeralda*

[México, 1997]

La esposa embarazada de Rodolfo Peñarreal, el propietario de la hacienda “Casa Grande”, tiene problemas durante el parto. Hay una fuerte tempestad y el médico no llega, así que llaman a Dominga, una campesina partera; coincidentemente, esa misma noche ella ayuda con el parto a otra campesina, quien muere inmediatamente después de nacer su hijo. Dominga acude enseguida con la señora Blanca Peñarreal pero, según Dominga, ésta tiene una niña que nació muerta. Crisanta, la fiel nana de la señora Peñarreal, pide a Dominga que cambie a los niños, pues su patrona jamás podría ser madre otra vez. Cuando Dominga llega a su choza en el campo, se da cuenta de que la niña no está muerta, pero ya había hecho el cambio y el señor Peñarreal sólo quería un hijo varón. Dominga se ocupa de la niña, a quien llama Esmeralda. Los años pasan y José Armando, el supuesto hijo de los Peñarreal, estudia medicina y tiene una novia muy bella y superficial.

José Armando conoce a Esmeralda —que es ciega— caminando por el campo y se enamora de ella. Con dificultades, se casan sin que los padres de él se enteren. El doctor Malaver, un médico que casi no trabaja, está enamorado de Esmeralda y la rapta. Cuando José Armando llega de México, donde hacía su especialización en cirugía plástica, no encuentra a su mujer, ya que estaba encerrada en casa del obsesionado médico. José Armando la libera y al mes siguiente Esmeralda se da cuenta de que está

embarazada. José Armando, lleno de celos, la deja. Blanca descubre que Esmeralda es su verdadera hija y se pone de su lado. Esmeralda y Dominga se van a vivir a México. La joven se somete a una operación y recupera la vista. El doctor Álvaro, quien la operó, se enamora de ella y quiere registrar como su hijo al bebé de Esmeralda. Ella estudia enfermería y va a trabajar al mismo hospital en donde trabajan José Armando y Álvaro. Malaver es operado en ese mismo hospital para sanarlo de las quemaduras que tenía en la cara y cuando se recupera rapta al hijo de Esmeralda. Ella lo enfrenta pero no acepta su amor. José Armando descubre su desaparición y salva a Esmeralda y a su hijo. Malaver sufre un ataque cardiaco y muere, dejando sola a su sirvienta, quien lo amó toda la vida. Esmeralda consigue hacer entender a Álvaro que no podrá casarse con él y al final perdona a José Armando por haber dudado de ella y por haberla hecho sufrir; terminan entonces unidos y felices.

### **BIBLIOGRAFÍA**

#### **Aprecyan, Yuri**

1966 “Analyse distributionnelle des significations et champs sémantiques structurés”, en *Langages*, Francia, Recherches Sémantiques, Didier/Larousse, marzo.

#### **Badinter, Elisabeth**

1980 *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (xviii-xxe siècle)*, París, Loisirs.

#### **Barthes, Roland**

1977 *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil.

#### **Batista, Roselis**

1985 *Analyse du lexique temporel portugais*, Tesis doctoral, París, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

1995 “Aspectos melodramáticos da telenovela mexicana”, en *Anais dos Congressos Literarios de Campina Grande*, Paraíba, PB, pp. 334-358.

1999 “Lisete, a prostituta remediada, e Amalia, a assassina honesta. Personagens de telenovela brasileira e mexicana”, en *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Poitiers, Archivos Université de Poitiers, CNRS, pp. 649-661.

2000 “La telenovela: relations entre oralité et popularité”, en *De l'Écrit: l'Écran*, Limoges, Pulim.

#### **Baylon, Christian y Paul Fabre**

1979 *La Sémantique*, París, Fernand Nathan.

**Couceiro de Lima, Maria y Maria Ataide Malcher**

2000 "A telenovela e o Brasil: relatos de uma experiência acadêmica", en *Revista Intercom*, vol. XXIII, Sao Paulo, enero-junio, pp. 118-138.

**Dubois, Jean, et. al**

1973 *Dictionnaire de Linguistique*, París, Larousse.

**Garmendia Larranaga, Maialen**

1998 *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

**Geckeler, Horst**

1971 *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid, Gredos.

**González, Reynaldo**

1988 *Llorar es un placer (ensayo)*, La Habana, Letras cubanas.

**Guiraud, Pierre**

1969 *La Sémantique*, París, PUF.

**Le Gallo, Yolande**

*s/f* *Les représentations des femmes: la télévision mexicaine (thèse)*, París III, Université de la Sorbonne nouvelle.

**Luhman, Niklas**

1985 "El Amor como pasión. La codificación de la intimidad", en *Homo sociologicus*, núm. 32, Barcelona, Península.

**Lyons, John**

1977 *Semantics*, vol. 1, Gran Bretaña, Cambridge University Press, pp. 205-260.

1978 *Éléments de sémantique*, París, Larousse.

**Martín Barbero, Jesús**

1991 "Telenovela: melodrama e identidad", en *Revista Corto Circuito*, núm. 15.

**Mounin, Georges**

1972 *Clefs pour la Sémantique*, París, Seghers.

1979 *Diccionario de Lingüística*, Barcelona, Labor.

**Penamarin, Cristina y Pilar López Díez**

1994(ca) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid (fotocopias).

**Rey, Alain**

1980 *La Lexicologie. Lectures*, París, Klincksiek.

**Robine, Regina**

1973 *Histoire et Linguistique*, París, Armand Collins.

**Roura, Assumpta**

1993 *Telenovelas, Pasiones de mujer. El sexo del culebrón*, Barcelona, Gedisa.

**Valladares, Ricardo**

1996 "Invasao mexicana", en *Veja*, Sao Paulo, p. 161.

**Wolton, Dominique**

1990 *Eloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, París, Flammarion.