



HAL
open science

La construcción del pathos en la telenovela latinoamericana: caso de Más Sabe el Diablo

Zacharie Hatolong Boho, Gislain Arnaud Essome Lele

► To cite this version:

Zacharie Hatolong Boho, Gislain Arnaud Essome Lele. La construcción del pathos en la telenovela latinoamericana: caso de Más Sabe el Diablo. Moukouti Onguédou, Georges & Hatolong Boho, Zacharie. Les séries télévisées arabo-africaines et latinoaméricaines: approches herméneutique et interculturelle, Volume 2, Editions Binam, 2021, 978-2-9565784-4-4. hal-03830017

HAL Id: hal-03830017

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-03830017v1>

Submitted on 29 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Telenovela hispanoamericana: idiosincrasia y efectismo consta de once subtítulos encadenados en función de la afinidad temática y del enfoque teórico-metodológico. Los contenidos abordados giran en torno a las cuestiones de narcotráfico, género, afrodescendencia e inmigración. También se somete la telenovela hispanoamericana (y dos películas) a lecturas histórica y transmediática para poner de relieve su carácter dinámico tanto en el tiempo como desde la perspectiva de la diversidad de géneros artísticos. Por último, la telenovela y su universo idiosincrático se examinan como objeto de apropiación fuera de su ámbito de producción y ficcionalización, lo cual participa de la configuración de los significados y centros de interés si nos atenemos a la Estética de la recepción. Desde luego, apreciamos que la telenovela en general y la hispanoamericana en particular potencia recursos capitalizables, es decir, rentabilizables en los ámbitos filológico y pedagógico.



Prof. Georges Moukouti Onguédou es hispanoamericanista y Director del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Escuela Normal Superior (Universidad de Maroua – Camerún). Es coautor de *Hispanoamérica: visión contemporánea* (2016) – obra galardonada con el Gran Premio de las Asociaciones Literarias 2017, categoría Investigación – y de *La figura del detective en las formas detectivescas tradicionales y los modelos subversivos del género* (2020); coordinador de *Télenovelas latino-américaines: approches herménautique et interculturelle* (2018) y autor de varios artículos científicos. Sus investigaciones versan sobre la literatura chicana / hispana de los Estados Unidos, las cuestiones de identidad en la novela detectivesca, autobiográfica, feminista, de inmigración y de exilio, la narconovela y la telenovela.



Prof. Zacharie Hatolong Boho es hispanista y Director del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Escuela Normal Superior (Universidad de Ngaoundéré – Camerún). Es codirector de *Enseignement, diffusion et ancrage social des langues étrangères au Cameroun : histoire, enjeux et perspectives* (2018) y coautor de *Dinámicas socioculturales y variación discursiva* (2019). Otras actividades científicas suyas en sociolingüística y análisis del discurso multimodal son objeto de varios capítulos de obra y artículos.

Además de los textos de los dos coordinadores, la presente obra suma las encomiables contribuciones de Juan Carlos Sánchez Sierra de la Universidad de La Salle (Colombia); Laura Soler Azorín de la Universidad de Alicante (España); Guillermo Dárdano (comunicador e investigador paraguayo); Joseph Sévérant Tchinele Daghuie de la Universidad de Dschang (Camerún); Appolinnaire Zambo Bomba de la Universidad de Ngaoundéré (Cameroun); Jeanne Rosine Abomo Edou, Gislain Arnaud Essome Lele, Develeme, Yaouba Dairou y Gilles Kuitche Talé de la Universidad de Maroua en Camerún.

www.editionsbinam.com

Ilustración de portada de Nnouk A Ekorong Éric

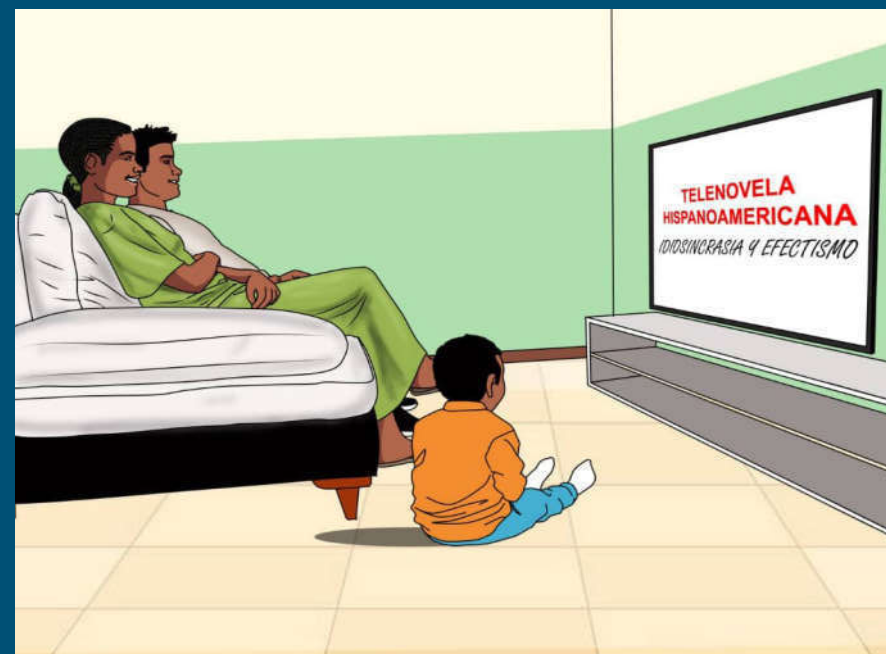


ISBN : 978-2-9565784-4-4

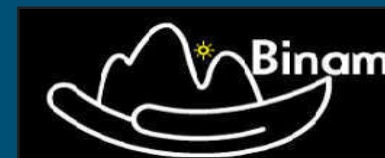
Georges Moukouti Onguédou y Zacharie Hatolong Boho

TELENOVELA HISPANOAMERICANA:
IDIOSINCRASIA Y EFECTISMO

TELENOVELA HISPANOAMERICANA: IDIOSINCRASIA Y EFECTISMO



Bajo la coordinación de
Georges Moukouti Onguédou y Zacharie Hatolong Boho



Recherches Universitaires sur les Littératures

Collection dirigée par Michel Fengain

La collection *Recherches Universitaires sur les Littératures* (RUL) met en synergie des travaux scientifiques abordant les champs de l'analyse littéraire, filmique. Les experts, très souvent des Professeurs d'Université, des enseignants-chercheurs chevronnés y dirigent ou codirigent des travaux dont les qualités font avancer la connaissance dans le domaine des littératures et des Sciences Humaines et Sociales.

Comité de evaluación

- Pr. Sosthène Onomo Abena (Universidad de Yaundé I – Camerún)
- Pr. Jean-Claude Mbarga (Universidad de Yaundé I – Camerún)
- Pr. André Mah (Universidad de Yaundé I – Camerún)
- Pr. Véronique Solange Okome-Beka (Escuela Normal Superior de Libreville – Gabón)
- Pr. Jean-Arsène Yao (Universidad Felix Houphouët-Boigny – Costa de Marfil)
- Pr. Juan Carlos Sánchez Sierra (Universidad de La Salle – Colombia)
- Pr. Joseph Désiré Otabela Mewolo (University of Missouri – Columbia – USA)
- Pr. Ebénézer Billè (Universidad de Yaundé I – Camerún)
- Pr. Damas Ondo Edzengté (Universidad de Yaundé I – Camerún).

Coordinación

- Pr. Georges Moukouti Onguédou (Universidad de Maroua – Camerún)
- Pr. Zacharie Hatolong Boho (Universidad de Maroua – Camerún)

Georges MOUKOUTI ONGUEDOU

y

Zacharie HATOLONG BOHO

**TELENOVELA HISPANOAMERICANA:
IDIOSINCRASIA Y EFECTISMO**



© **Éditions Binam**, 2021

Clos St-Martin, 59185 Provin ; Hauts-de-France

<http://www.editionsbinam.com/>

ISBN : 978-2-9565784-4-4

EAN : 9782956578444

Nuestra gratitud hacia quienes siguen confiando en este proyecto. Nos referimos concretamente a los autores cuyos textos integran la presente obra y a los docentes - investigadores nacionales e internacionales que nos han brindado su apoyo en la evaluación de los diferentes artículos.

Sumario

Presentación.....	11
Juan Carlos Sánchez Sierra (Universidad de La Salle – Colombia)	
El ethos mafioso y la glamurización del narcotráfico en la televisión: una revisión a la responsabilidad corporativa para la pacificación en Colombia	19
Laura Soler Azorín (Universidad de Alicante – España)	
<i>Yo soy Betty, la fea</i> : estereotipos femeninos y empoderamiento de la mujer como cambio de paradigma en la telenovela latinoamericana	45
Jeanne Rosine Abomo Edou (Universidad de Maroua – Camerún)	
Cimarronaje y nacionalismo cultural: visión afrocéntrica de <i>Saudó (Laberinto de almas)</i> de Jhonny Hendrix Hinestroza	71
Joseph Sévérant Tchinele Daghuie (Universidad de Dschang – Camerún)	
Semiotización del afrodescendiente en la cabecera de la telenovela hispanoamericana antirracista: una paradoja	89
Appolinaire Zambo Bomba (Université de Ngaoundéré – Cameroun)	
La transmédiation de soi dans <i>Palmeras en la nieve</i> (roman et film).....	104
Guillermo Dárdano (comunicador e investigador paraguayo)	
La telenovela infantil mexicana: un subgénero extinguido en la pantalla chica	123
Georges Moukouti Onguédou (Universidad de Maroua – Camerún)	
Fracaso o éxito en la novela y telenovela de la inmigración hispana en Estados Unidos ¿Una cuestión de victimismo o de hispanomorfosis?	132
Zacharie Hatolong Boho y Gislain Arnaud Essome Lele (Universidad de Maroua – Camerún)	

La construcción del pathos en la telenovela hispanoamericana : caso de <i>Más Sabe el Diablo</i>	145
Zacharie Hatolong Boho y Develeme (Universidad de Maroua - Camerún)	
El consejo como acto de lenguaje ilocutivo y su pedagogía: estudio aplicado a las telenovelas <i>Catalina</i> y <i>El clon</i>	158
Yaouba Dairou (Universidad de Maroua - Camerún)	
Propuesta de didactización de las telenovelas hispanoamericanas para la enseñanza y el aprendizaje de las unidades fraseológicas de E/LE: caso de <i>Rubí</i>	176
Gilles Kuitche Taléuitche Talé (Universidad de Maroua - Camerún)	
Les séries télévisées comme source d'imput langagier dans l'enseignement/apprentissage des langues étrangères : étude d'impact sur un échantillon d'apprenants de l'italien au centre linguistique L'Escellenza à Yaoundé	189

La construcción del pathos en la telenovela hispanoamericana : caso de *Más Sabe el Diablo*

Zacharie Hatolong Boho y
Universidad de Maroua –
Camerún
hatbozach@gmail.com

Gislain Arnaud Essome Lele
Universidad de Maroua – Camerún /
Universidad Jean-Monnet Saint-
Etienne – Francia
gislainlele@yahoo.com

Introducción

Las telenovelas constituyen un campo atractivo para muchos televidentes africanos hoy día, en una era en que la industria cinematográfica es floreciente. La recepción de estos productos convoca ineluctablemente una identificación empática porque el televidente vive la acción con un grado elevado de emotividad. Razón por la que hemos pensado estudiar la construcción de esta emoción en la telenovela *Más Sabe el Diablo*³⁴ a partir de la identificación de los motivos del *pathos*. Producida por Martha Godoy en 2009 y difundida por Telemundo, *MSD* es una telenovela norteamericana que tiene 182 episodios. La versión que utilizamos en este artículo ha sido descargada de *youtube*, corpus que sometemos a un tratamiento cualitativo.

A partir de un marco metodológico basado en el análisis del discurso multimodal, nos proponemos problematizar la construcción del *pathos* mediante dos mecanismos: (a) los procesos argumentativos y discursivos (las palabras de odio con efecto empático reflexivo y los llamados hipocorísticos) y (b) los procesos

³⁴ En este trabajo utilizaremos la abreviatura *MSD*.

extra-discursivos (plano, expresiones corporales y bandas sonoras)³⁵. De resultas, se observa que el filme es un cuerpo constituido por una sucesión de signos; por lo que la semiótica se presenta también como instrumento idóneo para su análisis. Pues, este tipo de semiótica aplicada al filme se llama semiótica cinematográfica, semiótica del cine o semiótica.

Obviamente, el análisis va a enfocar las imágenes que constituyen un código intrínseco al lenguaje fílmico y que infieren significados implícitos. Como es bien sabido, las imágenes de un filme son imágenes en movimiento, móviles, animadas y transitorias, o sea, tienen una “figuración fugaz en la pantalla” (Pulecio Mariño, 2010:174). Por eso, vamos a utilizar técnicas como la captura de pantalla y la detención de la proyección a fin de observar los tópicos del *pathos*.

Conforme a lo dicho, nos preguntamos sobre lo que dicen y comunican las materias de expresión de la película *MSD*: ¿cómo entrar en contacto con el otro y cómo persuadirle?, ¿qué impactos emocionales pueden suscitar en el espectador o televidente?, ¿para qué finalidad?, ¿en qué situación se desencadena el *pathos*? y, ¿de qué modo se expresa?

Al respecto, son significativos y de gran interés para esta reflexión los trabajos de Quise (2005) y Sadlier (2009), los cuales examinan la pasión, el *pathos*, el *ethos* y la catarsis en el melodrama telenovelesco latinoamericano. Muy recientemente, Suarez Villegas (2018) ha estudiado la función del *pathos* en el documental publicitario. Sin embargo, a diferencia de estos estudios, nuestra propuesta consiste en estudiar los mecanismos de identificación del *pathos* en la telenovela *MSD*, estudio que puede potenciar nuevos rumbos hacia una historiografía basada en la telenovela latinoamericana o norteamericana. De hecho, admitimos que los efectos patémicos se revelan por medio del habla, el montaje y el cuerpo de los actores y provocan la empatía en el televidente consumidor.

1. El *pathos* y su funcionamiento

³⁵ No vamos a hablar de los olores y los sabores y de otros artefactos simbólicos tales como los utensilios de cocina.

En retórica, *pathos* remite a una estrategia de persuasión del otro, al desbordamiento emocional y a las “émotions susceptibles de faire se mouvoir l’individu dans telle ou telle direction, [qui] met en place des stratégies discursives de dramatisation afin d’emprisonner l’autre dans un univers affectuel qui le mettra à la merci du sujet parlant” (Charaudeau citado por Duman, 2012:196). Según Forget (2016), es la carga de emoción provocada en el *alter ego* con el objetivo de persuadirle. Así, el *pathos* trata de los estados de ánimo o las emociones producidas por un lenguaje y, en este caso, “es posible hablar de una psicología de las emociones, que se centra en el individuo y se interesa en dar cuenta de sus diversas reacciones sensoriales, de sus disposiciones humorales o caracteriales” (Puig, 2008:399). Simplemente, es lo que resiente un sujeto y su compasión en una situación discursiva particular. Desde la retórica aristotélica, la emoción remite a varios sentimientos, de los cuales la cólera, la mansedumbre, el miedo, la confianza, la codicia, el impudor, el amor, el odio, la vergüenza, la beneficencia, el desprecio, la indignación, la compasión, la emulación, la empatía, la piedad, etc. (Puig, 2008:399).

Para provocar los efectos patémicos y emocionales en un lenguaje, Charaudeau citado por Puig propone tres principales etapas que pasamos a presentar a continuación:

- El sujeto-descriptor debe simular las emociones que quiere transmitir sobre sí mismo. Esta primera etapa consiste en construir su propia imagen, representarse a través del *ethos*³⁶, es

³⁶ En el *ethos* se representa a la persona que describe, se construye la imagen de sí en un acto comunicativo o en un discurso (Montero, 2011). Más precisamente, *el ethos* designa la imagen de sí que construye el locutor en su discurso para lograr la adhesión del destinatario. Esta imagen no es dada de antemano, sino que se construye por y en el discurso. Para Ducrot, es el enunciado mismo el que da información sobre el autor o los autores eventuales de la enunciación (Reyna Ruiz, 2011:1). Según Charaudeau y Maingaineu (2002: 238), es un “terme emprunté de la rhétorique antique, l’éthos [...] désigne l’image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire. Cette notion a été reprise dans les sciences du langage, et principalement en analyse du discours, où elle se réfère aux modalités verbales de la présentation de soi dans l’interaction verbale”.

decir, “adecuar su lenguaje y su argumentación, de manera que produzca en el interlocutor los sentimientos deseados” (2008: 401).

- Mostrar objetos/imágenes para provocar estímulos. Pueden ser fotografías de violencia, vídeos con elementos visuales agresivos, lágrimas, etc. Estos objetos son seleccionados intencionalmente para captar la atención del televidente. Este proceso se llama selectividad activa y se define como “un proceso por el que el emisor procura llamar y atraer la atención de su interlocutor” (Essome Lele, 2017: 46). Es claro que se enfatiza aquí en la percepción visual. A este propósito, Corvillo (2013:163) afirma, basándose en los principios de la semiótica visual, que la vista es una de las más importantes vías de percepción de las cosas. Retenemos un 83% de lo que aprendemos a partir de la vista. Esto justifica a suficiencia el postulado según el cual el sentido de la vista es prioritario en el proceso de captación y de selectividad activa.

- El último proceso para provocar los efectos patémicos es describir situaciones emocionales utilizando los mecanismos cognitivo-lingüísticos para amplificar su descripción y volver emocionante lo que parece indiferente.

Después de presentar cómo funciona el *pathos* y cómo se representa en un discurso, pasamos ahora a describir cómo se construye en el discurso fílmico de la telenovela *MSD* o sea, los procesos discursivos y extra-discursivos por medio de los cuales se ponen de manifiesto los efectos emocionales en esta telenovela.

2. Construcción del *pathos* en *Más Sabe el Diablo*

En *MSD* abundan discursos con efectos patémicos. Las referencias al *pathos* son múltiples pero vamos a focalizar nuestro estudio en las que se construyen a través de los actos de habla de los actores, las imágenes y los planos escénicos y, por fin, las bandas sonoras que acompañan ciertas acciones.

2.1. Los actos de habla

Durante la situación de comunicación o *kairos* en los filmes, hay intersincronización de los actores en el intercambio. El lenguaje verbal hablado es la primera modalidad de estos intercambios y, en él, se esconden elementos portadores de emociones patémicas. Al

respecto, Puig (2008:406) propone una serie de procedimientos lingüísticos y argumentativos transmisores de dichos sentimientos: los procedimientos de orden fonético y prosódico, las interjecciones y las exclamaciones, que constituyen verdaderos híbridos, a medio camino entre la lengua y el habla, las oraciones exclamativas, los sufijos diminutivos, aumentativos y despectivos, los hipocorísticos, los procedimientos de intensificación, de énfasis, el orden de las palabras (por ejemplo, la anteposición del adjetivo), la oración segmentada y las construcciones dislocadas, la elipsis y el asíndeton, la repetición, el vocabulario, los insultos y las maldiciones, los tropos y las figuras.

A modo de ilustración, la presencia en la interacción discursiva de palabras relativas al campo léxico del amor “siempre te amé”, “siempre te amaré”, “maravilloso” y del odio “miserable”, “clase” (especie), “ladrón”, “asesino”, “pervertido”, “maldito”, “lo mato a sangre fría”, “abusador”, “criminal tan frío, tan crudo”, “desgraciado” (*MSD*, Cap. 143, 144, 146, 148, 156, 180) concurre a la estrategia de patemización. Las declaraciones de amor a veces se hacen en contextos en que la persona a quien se dirige la declaración suscita piedad. Cristián, el hermano menor de Martín Acero deja, antes de suicidarse, una grabación en la cual hace declaraciones y divulga las porquerías de su hermano. Y al terminar, declara: “Siempre te amé Oracio. Siempre te amaré” (*MSD*, Cap.180, 6”20’-6”24’)³⁷. Para resaltar la relación intensa que existe entre estos dos, el realizador del filme elije acompañar esta declaración con un fondo musical triste y un plan en que Oracio está llorando. La mezcla de estos tres estímulos activa, obviamente, un sentimiento empático hacia Oracio y los televidentes.

En esta telenovela, la oposición amor/odio revela la empatía y la anempatía que el espectador debe tener para con los personajes involucrados. Por ejemplo, en una discusión entre Manuela, Virginia y su madre Ariana, Virginia afirma: “les juro de lo que yo quisiera salir públicamente y de decir la clase de miserable que es Martín”

³⁷ *Más Sabe el Diablo*, episodio 180, del minuto 6 y 20 segundos al minuto 6 y 24 segundos.

(MSD, Cap.143). Notamos la presencia de un léxico despectivo, de menosprecio y de repugnancia hacia Martín pero que tiene un efecto reflexivo, es decir, la empatía por la familia Dávila.

Aún más, el uso de hipocorísticos es una prueba de *pathos*. Son especialmente la abreviación y la modificación que sufren los nombres. Proceden por disminución o por apócope y sirven para expresar afección como en el caso siguiente donde “Manuel” es el hipocorístico de Manuela y se ha obtenido por apócope, o sea la supresión de la última vocal /a/ (MSD, Cap. 142).

2.2. Las imágenes y los planos

Las imágenes son todo lo que se percibe visualmente en la telenovela sin recurrir a la palabra. La imagen de que tratamos aquí es la imagen filmica o sea, la temporalizada, que incluye el tiempo en su existencia (Aumont, 1992:180). Se inscribe en el orden dinámico, razón por la que los especialistas de la semiótica visual la llaman imagen móvil o dinámica. Pueden ser las expresiones corporales de los actantes, los objetos que presentan o los objetos presentes en un plano.

En el lenguaje fílmico, el plano se define como la unidad mínima o básica del lenguaje cinematográfico (Pulecio Mariño, 2010). Según López Jimeno y Mendizábal de la Cruz (2016:6), “la unidad mínima de un texto de este tipo [fílmico] es el plano, que puede ser de diverso tipo según la ubicación y el ángulo de la cámara y que se articula en unidades superiores (escenas, secuencias) por medio del montaje”. Presentan los diferentes tipos de plano por orden decreciente, o sea, a medida que se aproxima la cámara al personaje o al objeto: el Plano General (PG), Plano Medio (PM), el Primer Plano (PP) y el Plano Detalle (PD), jerarquización que se formula de la forma $PG > PM > PP > PD$ y que se esquematiza de la siguiente manera:

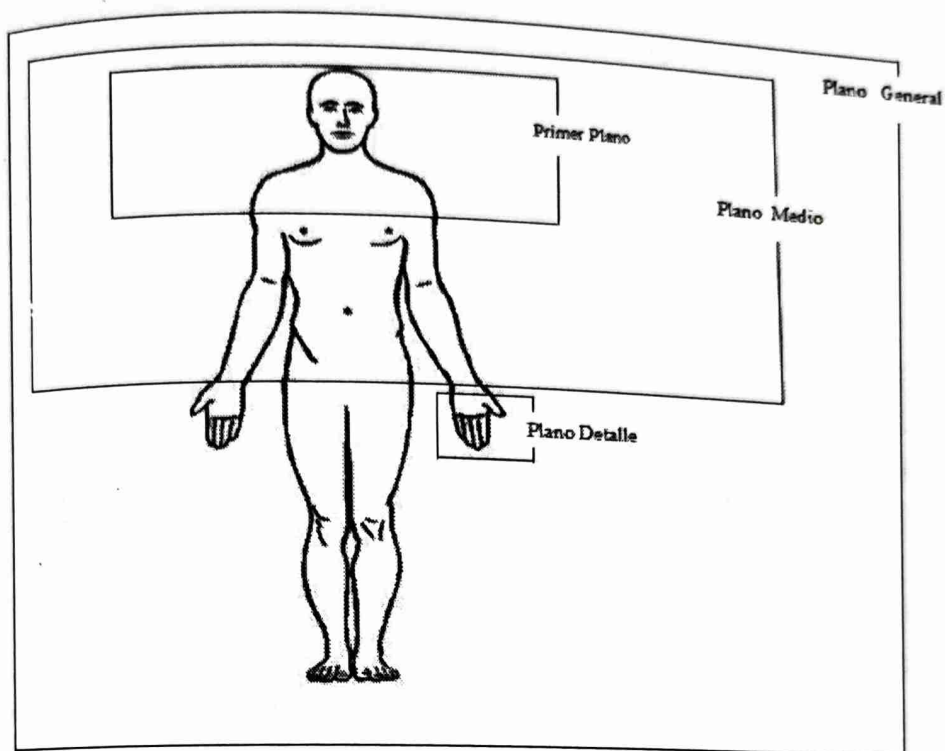


Figura 1: Representación esquemática de los planos
(Fuente: elaboración propia)

Como se puede notar, el PG presenta a los personajes de abajo a arriba y puede observarse el paisaje en el que se involucra lo que permite al espectador contextualizar en tiempo y espacio reales el contenido de la escena. En el caso del PM, la cámara nos presenta a los personajes desde su cabeza hasta la cintura. Estos dos primeros planos tienen valores enunciativos, descriptivos y narrativos. Aquí, todavía no se aprecian bien las emociones de los personajes involucrados en el diálogo. Enseguida, tenemos los dos últimos planos del encuadre, más íntimos y con más detalles de las expresiones faciales de los actores. Tienen una función expresiva. Son el PP cuyo corte va desde la frente hasta los hombros y el PD que presenta una parte precisa del cuerpo u objeto para que sea el centro de la atención.

Sirva de ilustración el capítulo 104 de *MSD* en que Manuela y Oracio van a buscar pruebas de la relación que existe entre el cuadro comprado en el mercado callejero de las artes "Festival de Artes de NY" y el árbol del parque adonde Ángel había llevado a su licenciada para pasear. En un primer momento, la escena deja ver el lugar donde están los personajes y, poco a poco, los planos empiezan a reducirse para dejar sitio al primer plano como lo podemos observar en la figura siguiente:

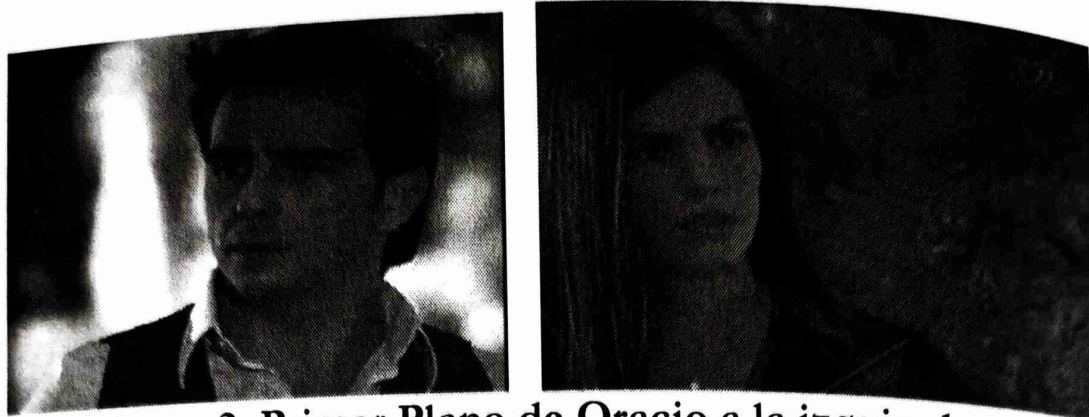


Figura 2: Primer Plano de Oracio a la izquierda y Primer Plano de Manuela a la derecha (*MSD*, Cap. 104, 2"29' y 2"35).

En esta escena, se puede notar que la cámara se mueve del Plano Medio hacia el Primer Plano; lo que da a conocer los sentimientos y emociones de Manuela. Captamos claramente las expresiones faciales de Oracio y de Manuela, las cuales traducen la tristeza. La misma sensación se observa en la cara de Manuela cuando pide a Ángel que se vaya después de haberle anunciado que estaba embarazada de él (*MSD*, Cap. 140, 10"32"). Otro elemento visual activador de los efectos empáticos en la telenovela son los llantos o las lágrimas. Lo que se representa visualmente establece una estrecha relación con las emociones provocadas. En la mayoría de los casos, una persona que llora suscita piedad y el espectador tiende a sentir empatía por ella. A modo de ilustración, veamos la figura siguiente:

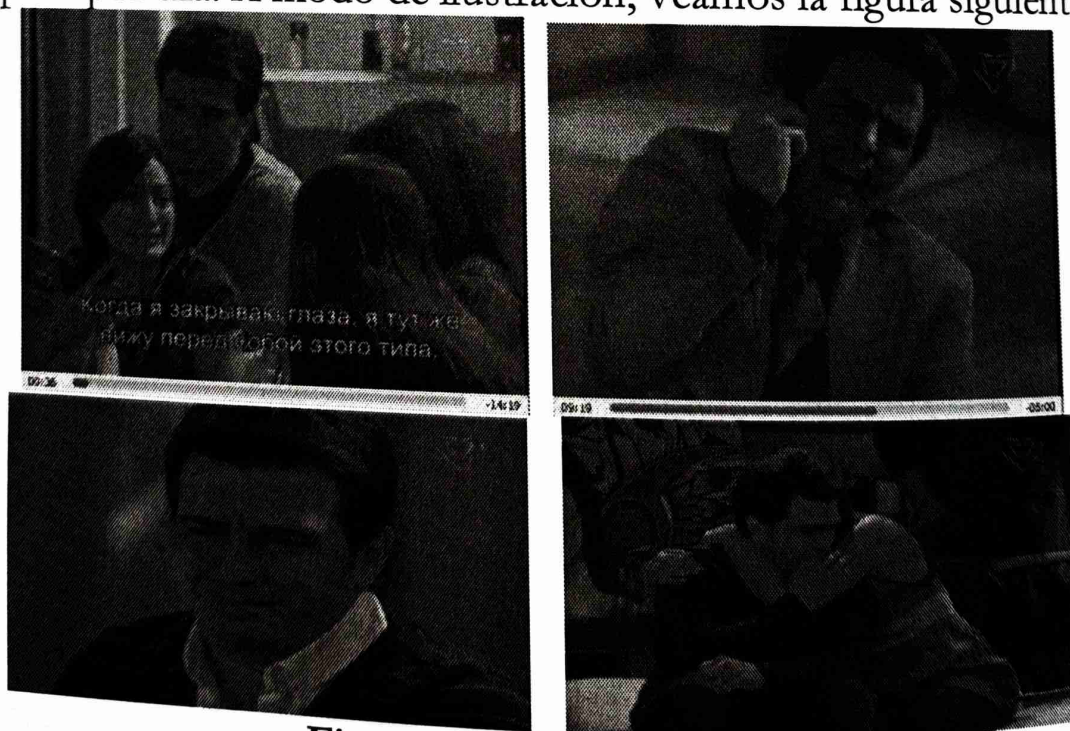


Figura 3: Ilustración del llanto

En la primera imagen de la figura, se puede percibir a Virginia, llorando a causa de las desventuras de su esposo Jimmy Cardona, que está en prisión (MSD, Cap.146, 36'). La imagen 2 es la ilustración de Oracio quien llora de dolor después de haber sido golpeado por dos personas desconocidas (MSD, Cap. 152, 9''19'). De igual modo, el mismo Oracio llora cuando escucha las revelaciones de su amante Cristián, en una grabación que éste dejó antes de ser matado por Martín Acero (MSD, Cap. 180, 4''52') como lo podemos ver en la tercera imagen de la figura. Por fin, la imagen 4 ilustra una escena en que Oracio se entera de que la clave de la grabación dejada por Cristián era su nombre "Oracio" (MSD, Cap. 180, 12''13'). Se notará que el punto común entre las cuatro imágenes que acabamos de presentar es el llanto, que se puede observar a partir de la expresión facial y la emoción suscitada en los demás actores.

2.3. Las bandas sonoras

Las bandas sonoras o sonidos cinematográficos, cuyos elementos principales son los diálogos o palabras, los ruidos y la música (Cisneros Cox, 2005; Fraile Prieto, 2004) son uno de los lenguajes cinematográficos difíciles de aprehender, pero un vector por excelencia de los efectos patémicos. Al respecto, el cineasta peruano Robles Godoy citado por Cisneros Cox afirma que las bandas sonoras posibilitan una "comprensión amplia, profunda y misteriosa que abarca la dimensión emocional" (2005:59). Solemos ignorarlas cuando tratamos de la relación imagen-palabra en las producciones televisivas, lo cual justifica el dicho "mirar una película". En cambio, el sonido es un elemento importante que forma parte del contenido del plano y contribuye en la comprensión de lo que se percibe visualmente. Establece una relación directa con la imagen y se perciben simultáneamente lo visible y lo audible (audiovisual) (Pulecio Mariño, 2010) y, el director no opta por el uso de tal o cual banda sonora por simple capricho estilístico sino, la escritura musical que acompaña una interacción televisiva cumple varias funciones³⁸. Tiene una intencionalidad funcional³⁹ que puede producir dos efectos: el empático y el anempático (Lopes, 2004).

³⁸ Las principales funciones de la música en el cine son: a) la función expresiva (puede ser anímica o imitativa); b) la función estructural (aporta

En el capítulo 104 de *MSD*, el monólogo melancólico con voz vacilante de Manuela se acompaña de una música dulce cargada también de un tono melancólico. El título de esta música preexistente⁴⁰ es "Amor quédate" de Jencarlos Canela. Si el plano y las imágenes ya son expresivos en esta escena, el fondo sonoro es un valor añadido que complementa, da más fuerza empática y participa de la emocionalidad de la imagen (Lopes, 2004). Cumple aquí una función expresiva anímica porque evoca por un lado la melancolía y la emoción sentidas por Manuela (Beltrán, 1984) y, por otro lado, predispone al espectador a compartir dichas emociones.

En el mismo orden de ideas, tomemos como muestra el estribillo de dicha canción que es la secuencia más repetida en toda la película:

Amor quédate, quédate
Quiero más de tus besos
Necesito tu cuerpo
Hazme el amor, mátame de placer
Amor quédate, quédate
Desearte así es un vicio
Del cual nunca me curaré.

Desde el punto de vista temático, el canto trata del amor, un amor vicioso pero que Ángel no toma el riesgo de perder. Razón

ritmo a la imagen, interviene en la planificación de la película, y le da continuidad. Participa en la organización de la estructura y del hilo narrativo de la película. Ejemplo: la música que sirve de transición entre dos escenas); c) la función estética (contribuye en la creación artística del aspecto del filme. Puede servir de decoro, razón por la que las músicas utilizadas para las películas policiacas no son las mismas que las de los filmes amorosos) y d) la función narrativa o significativa: da información sobre la narración y la interpretación del filme, al contrario de la función expresiva que da información sobre los sentimientos emocionales de personajes.

³⁹ Aquí se refiere a la música incidental, o sea, la que está al servicio del filme (Fraile Prieto, 2004).

⁴⁰ También llamada música prestada, es la que al origen no ha sido compuesta para el filme pero aplicada a ella. Se contrapone a la música original que se escribe expresamente para el filme (Fraile Prieto, 2004).

por la que prefiere que se quede. Este tipo de amor que toma su fuente en el concepto de amor petrarquista se llama amor carnal, profano, irracional o tiránico, o sea, capaz de dañar a la razón (Egido, 1990b). Amor tiránico en un primer momento porque lleva a Ángel a sufrir por Manuela, objeto de su amor: "Desearte así es un vicio / Me vuelvo loco / Esperarte me mata / Me siento preso". Pero, desde otra lectura, es un amor platónico⁴¹ porque el grado de riesgo que puede tomar el amante para la amada es mera expresión de fidelidad para ella, signo de un amor celestial. Es la expresión de un amor verdadero y fuerte que tiene como efecto de corromper emocionalmente a su destinatario.

Obviamente, la canción y su contenido se dirigen a la misma Manuela. Así pues, ella es su receptor emocional cuyo efecto tiene también repercusión en el televidente como ya queda mencionado. Cuando juega, el efecto de comunicación es lo mismo como si Ángel estuviera frente a ella. En este momento, es oportuno hablar de la noción de imagen mental o modelización del objeto real que sería Ángel (Mitchell, 2005). Ella podrá percibir – en su mente u oníricamente – a su amor cuyo sentimiento para ella es un vicio del cual no quiere curarse. En la obra, esa secuencia musical desencadena *ipso facto* en Manuela emociones fuertes. Según el contexto, el televidente puede sentir piedad o compartir las mismas emociones que ella. A veces, se echa a llorar ¿de amor?: a menudo sí y en otros casos no. Depende también de la escena y de la relación que ella mantiene en momentos precisos con su amor Ángel: relación de bonanza o relación de cuasi separación.

Así dicho, concluimos que la música jugada en la telenovela es empática, un verdadero vehículo emocional que expresa los sentimientos de Manuela. En distintas secuencias de la telenovela, se utiliza la misma música (música repetida) para vehicular el mismo contenido emocional. Además, desde el nivel sonoro, se nota que el volumen de la música jugada es alto o sea que, supera las interacciones de Manuela en el momento. Es consabido que las músicas con nivel sonoro alto tienen un nivel de manipulación más

⁴¹ Según León Hebreo, existen dos clases de amor: el amor carnal o violento y el amor platónico o divino (citado por Arellano, 1998:182).

elevado que las con nivel sonoro bajo. En esta secuencia, Oracio comparte las sensaciones de su interlocutor – Manuela – y siente empatía para ella. Se le nota, a partir de su expresión facial, que expresa la piedad.

Conclusiones

En últimas palabras, podemos notar que las telenovelas constituyen un universo patémico cuyas intenciones es transmitir emociones al consumidor. Su principal papel es expresivo y persuasivo, y varios procedimientos se utilizan para construirlo. A partir de los procedimientos lingüísticos, argumentativos (las palabras de odio con efecto empático reflexivo o los hipocorísticos) y extra-discursivos (el plano, las expresiones corporales, las bandas sonoras), hemos demostrado que en *Más sabe el diablo* abundan los efectos patémicos. Al respecto, con el uso abundante del Plan Medio, las expresiones faciales tristes o las lágrimas, el autor de la obra intenta manipular la interpretación del televidente para que sienta empatía por la familia Dávila y anempatía por Martín Acero y su banda.

Además, se ha dicho que el amor es fuente de emoción empática para con ciertos personajes. Han sido ilustrativos los casos verticales de Manuela / Ángel, Oracio / Cristián y Virginia / Jimmy Cardona. Aparecen momentos en que se sienten prisioneros y afligidos por el mero hecho de amar. Toda esa mezcla de sensaciones y expresiones del *ethos* como medio de persuasión del otro nos inscriben en un esquema patémico triangular o sea, cuyos efectos afectan tres agentes: el ser amante, el ser amado y el televidente. Pues, la temática que hemos desarrollado abre otros cuestionamientos. Y es que merece la pena que estudios venideros presten atención a la noción de la estética de recepción de la telenovela. Pues, ¿cómo no considerar al televidente como actante –aunque pasivo – de una telenovela?

Referencias bibliográficas

- Arellano, I. (1998). "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes" en *AC*, n° XXXIV. Págs. 169-212.
<http://analescervantinos.revistas.csic.es>
- Aumont, J. (ed.) (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Beltrán Moner, R. (1984). *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión.

- Charaudeau, P. (2008). "Pathos et discours politique" en M. Rinn, (dir.). *Emotions et discours. L'usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires. Págs. 49-58.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- Cisneros Cox, A. (2005). "La música en el cine: Géneros y compositores" en *Lienzo*, n° 26. Págs. 59-104.
- Duman, D. Ç. (2012). "L'identité et ses représentations: Ethos et Pathos" en *Synergies Turquie*, n° 5. Págs. 187-200.
- Egido, A. (1990b). "El *Persiles* y la enfermedad de amor" en *Actas del II -Asociación de Cervantistas*. Págs. 201-226.
- Essome Lele, G. A. (2017). *Estudio semiolingüístico de la propaganda en el ciberactivismo español: caso del movimiento 15-M entre 2011 y 2015*. Maroua: Universidad de Maroua. Tesina de Máster.
- Forget, D. (2016). "Le pathos mis à contribution dans les discours à grande circulation" en *Corela*, HS-19 :<https://journals.openedition.org/corela/4434>.
- Fraile Prieto, T. (2004). *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca : Universidad de Salamanca.
- Lopes, M. (2004). *Comment éduquer le regard par l'image afin de mieux le cultiver par le cinéma? De L'image fixe, à l'image animée, vers le cinéma*. Créteil : IUFM de Créteil. Tesina profesional.
- López Jimeno, A. y Mendizábal de la Cruz, N. (2016). "Análisis semiótico de un texto filmico: culturemas y símbolos en 'Un toque de canela' de T. Bulmetis" en *Tonos digital*, n° 30. Págs. 1-26.
- Martín Corvillo, J. M. (2013). *15M: Análisis de la entropía comunicativa*. Valencia: Universidad de Valencia. Tesis doctoral.
- Mitchell, W. J. T. (2005). "What Is an Image?" en *New Literary History*. Johns Hopkins University Press. Vol. 15, n° 3. Págs. 503-537.
- Montero, A. S. (2011). "Los usos del ethos: acepciones lingüístico-discursivas y sociológicas" en *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. <http://www.aacademica.org/000-093/170>.
- Puig, L. (2008). "Del pathos clásico al efecto patémico en el análisis del discurso" en *Acta Poética* 29, n° 2. Págs. 393-413.
- Pulecio Mariño, E. (2010). *El Cine: Análisis y Estética*. Bogotá: Ministerio de la Cultura.