



Discurso amoroso e identidad en la ficción audiovisual: el caso de LEX

Luisa Chierichetti¹

Recibido: 23 de enero de 2017 / Aceptado: 11 de mayo de 2017

Resumen. El presente artículo se basa en el análisis de los guiones completos de la serie televisiva española *LEX*, emitida en 2008 en la cadena televisiva Antena 3. Se analiza este corpus ficcional utilizando las herramientas informáticas de los programas *AntConc 3.5.0* y *Lingmotif 1.0*, para situarlo en la perspectiva de la relación entre el discurso amoroso y la construcción discursiva de la identidad, conjugando los estudios de Charaudeau (2011), Maingueneau (en línea) y Amossy (2010) con la perspectiva sociológica de Giddens (1998 [1992]).

Palabras clave: discurso amoroso; identidad; *ethos*; serie televisiva.

[en] Lovers' discourse and identity in audiovisual fiction: the case of LEX

Abstract. The article analyses the complete scripts of the *LEX* tv series, which was aired in 2008 on the Spanish TV station Antena 3. The corpus of fiction is explored through the *AntConc 3.5.0* and *Lingmotif 1.0* software tools, with a focus on the relationship between lovers' discourse and the construction of identity, combining Charaudeau's (2011), Maingueneau's (online) and Amossy's (2010) studies with Giddens' (1998 [1992]) sociological perspective.

Keywords: lovers' discourse; identity; *ethos*; tv series.

Sumario. 1. Introducción. 2. Las emociones como efectos de discurso. 3. El discurso amoroso y la construcción discursiva de la identidad. 4. Enfoque metodológico y materiales. 5. Análisis. 5.1 Dani. 5.2 Gonzalo. 5.3 Mario. 6. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Chierichetti, Luisa. 2017. Discurso amoroso e identidad en la ficción audiovisual: el caso de LEX. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 70, 119-139. <http://www.ucm.es/info/circulo/no70/chierichetti.pdf>. <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.56320>

1. Introducción

Nuestra propuesta se sitúa en la perspectiva de la relación entre el discurso amoroso y la construcción discursiva de la identidad. Pretendemos examinar este tipo de construcción en un corpus de tipo ficcional, constituido por guiones de una serie de

¹ Università degli Studi di Bergamo
luisa.chierichetti@unibg.it

televisión completa, que consideramos como caso de estudio. Para ello, partimos de las reflexiones de Charaudeau (2011) acerca del tratamiento discursivo de las emociones, y las de Maingueneau (en línea) y Amossy (2010) sobre la construcción del *ethos* del enunciador y del enunciatario, conjugándolas con las consideraciones en ámbito sociológico sobre amor e intimidad expuestas por Giddens (1998 [1992]), que nos proporcionan el contexto social en el que se sitúan las interacciones amorosas.

Nos proponemos destacar cómo las representaciones emocionales relacionadas con el amor son constitutivas de las identidades de los personajes de una serie televisiva y se sitúan en un determinado imaginario sociodiscursivo.

2. Las emociones como efectos de discurso

Charaudeau (2011) considera que la aproximación del tema de las emociones desde el punto de vista del análisis del discurso no puede, evidentemente, coincidir con la de las ciencias naturales, que se centran en el individuo, ofreciendo una perspectiva química, fisiológica o psíquica. Tampoco puede corresponderse totalmente con el punto de vista de la sociología, que estudia las normas generales que regulan las relaciones sociales y el comportamiento de los grupos sociales, aunque necesita de esta disciplina para poner en evidencia “los mecanismos de la intencionalidad del sujeto, aquellos de la interacción social y la manera en que se constituyen las representaciones sociales”.

El análisis del discurso, al tener “como objeto de estudio el lenguaje en tanto que produce sentido en una relación de intercambio”, estudia las emociones como “efectos posibles que un determinado acto de lenguaje puede producir en una situación dada”; aunque hay palabras e imágenes que podemos considerar “buenas candidatas” para desencadenar emociones, es innegable que la orientación emocional, argumentativa, de una palabra depende de la situación, del entorno y del contexto en los cuales las palabras se inscriben y de quién las emplea, así como de quién las recibe.

Considera Charaudeau (2011) que son tres los puntos esenciales para un tratamiento discursivo de las emociones: las emociones son de orden intencional, están ligadas a los saberes de creencia y se inscriben en la problemática de la representación psicosocial.

El primer punto se refiere al hecho de que la manifestación de una emoción no es el simple resultado de una pulsión, sino que tiene una base cognitiva. El amor es un estado intencional, ya que, como los demás estados intencionales (intelectuales y emocionales) es a la vez exógeno (reenvía a un objeto exterior hacia el cual está orientado) y endógeno (es imaginado por el sujeto mismo que, de manera reflexiva, se representa este objeto).

El segundo punto considera que las emociones están ligadas a saberes de creencia, que a su vez tienen dos características: se estructuran alrededor de valores que están polarizados y “no tienen que ser verdaderos porque no son dependientes de la subjetividad del individuo, sino que simplemente tienen necesidad de estar fundados para él”:

Se puede hablar de saberes de creencia cuando las representaciones implican al sujeto, lo comprometen a tomar partido con respecto a los valores, por oposición a los saberes de conocimiento que le son exteriores, que no le pertenecen, que se desplazan hacia él y no lo involucran. Las representaciones emocionales deben ser consideradas desde el interior de los saberes de creencia. (Charaudeau 2011)

En la representación emocional los objetos del mundo están arrancados de su existencia *objetal* (según el léxico de Charaudeau) y se insertan en una representación simbólica, en un movimiento de auto-presentación que “regresa al sujeto como imagen que él mismo construye del mundo y por medio de la cual él se define: el mundo le es auto-presentado, y es a través de esta visión, que el sujeto construye su propia identidad” (Charaudeau 2011).

3. El discurso amoroso y la construcción discursiva de la identidad

En la construcción del objeto amoroso y de la identidad verbal del sujeto se aprecia, pues, una intencionalidad en la consecución de objetivos y en la presentación del sí de una determinada manera. En esta obra de persuasión meditada se movilizan no solo el logos y el pathos, sino también un ethos: una voluntad de presentar una imagen de sí creíble y eficaz, que se basa en algunas virtudes compartidas por el grupo social de referencia (Amossy 2010: 25).

Como es conocido, los fundamentos teóricos del concepto de ethos parten de la retórica aristotélica y se refieren al ámbito del discurso público y a la persuasión. El sociólogo norteamericano Erving Goffman retomó el concepto a partir de su obra *The Presentation of self in everyday life* (1959), apartándolo de la retórica y aplicándolo a las interacciones cotidianas y a la esfera visual y gestual de las distintas situaciones dialógicas; de estas interacciones depende la eficacia de nuestra acción en la sociedad, pero también nuestra misma vida social (Amossy 2010: 26) y, por lo tanto, las relaciones amorosas. En las interacciones relacionadas con el ámbito amoroso, frente a quien mantenemos o queremos mantener una relación amorosa, pero también en las narrativas amorosas contenidas en otros intercambios, ponemos en escena voluntaria o involuntariamente una presentación del sí. Es Maingueneau (en línea) quien aplica por vez primera la noción de ethos al análisis del discurso, introduciendo su presentación “verbal”. Se trata de ver cómo el enunciador – el que toma la palabra – realiza ipso facto una puesta en escena de su persona más o menos programada, y cómo utiliza los recursos del lenguaje dentro de los objetivos comunicativos, en un proceso dinámico que nace de la interacción (Amossy 2010: 27).

Como afirma Amossy (2010: 7), la imagen del sí se basa en modelos culturales y se alimenta de ellos, de un imaginario social que cambia y que a su vez ella misma contribuye a cambiar; discursivamente se construye a través de los enunciados del enunciador, no a través de lo que él dice de sí mismo (Amossy 2010: 22) y siempre se gestiona de manera colectiva (Amossy 2010: 10). Según Barthes (1970: 315 cit. en Amossy 2010: 22), el ethos es “le traits de caractère que l’orateur doit montrer à l’auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression: ce son ses *airs*. [...] L’orateur énonce une information et en même temps il dit: je suis ceci, je ne suis pas cela². Maingueneau (en línea) distingue entre *ethos* “dit” y *ethos* “montré”: lo que el enunciador pretende ser lo da a entender y lo deja ver a través de su manera

de expresarse. El *ethos* y la identidad verbal se construyen a través de la puesta en escena que el individuo hace de su persona en el marco de una interacción concreta que se elabora en función del objetivo, del propósito que tiene el intercambio comunicativo (Amossy 2010: 30-31).

4. Enfoque metodológico y materiales

Nos basamos en un corpus electrónico de alrededor de 190.000 palabras constituido por los guiones de los 16 episodios de la serie *LEX*, producida por Globomedia para la cadena española Antena 3, que se emitió entre el 5 de junio y el 21 de diciembre de 2008. Los autores del argumento y de los diálogos varían según los guiones y son Nuria Bueno, Mónica Darbonnens, Germán Fernández-Moreno, Pedro García Ríos, José Ángel Lavilla, Nicolás Romero, José María Pérez, Francisco Roncal. Le agradezco infinitamente a Andrés Cuenca Lillo, director de casting de cine y TV, haberme proporcionado los guiones originales y la *Biblia* de *LEX*.

En épocas recientes, las series televisivas ha sido objeto de estudios desde un haz de enfoques muy variado, que va de los estudios audiovisuales a los culturales y sociológicos. En el ámbito lingüístico, la mayoría de los trabajos se han centrado en las series televisivas norteamericanas - cuyas grabaciones y transcripciones ofrecen un conjunto de materiales no equiparable en cuanto a variedad y extensión - desde múltiples perspectivas, que incluyen los campos de los estudios sobre discurso y registro, la enseñanza de lenguas extranjeras y los estudios sobre traducción (véase Bednarek 2015: 63). Entre los estudios lingüísticos más recientes basados en corpus extensos de series, recordamos los de Quaglio (2009) y Ayliffe (2011); un punto de referencia importante lo constituyen los trabajos recogidos en Piazza/Bednarek/Rossi. (2011) y en general las investigaciones de Bednarek (2010, 2011, 2015). Sin salir del ámbito lingüístico, se han ocupado de serie televisivas españolas Baños Piñero (2009, 2012, 2013), Mapelli (2016, en prensa), Tonin (2014) y La Forgia/Tonin (2016).

Nuestro corpus difiere de los anteriormente citados por ser un corpus de guiones de series, no de transcripciones; se trata, por lo tanto, de textos escritos para ser oralizados como algo no escrito, según la clasificación de Gregory/Carroll (1978: 47). Los textos de los guiones de ficción televisiva se ubican en lo que Alfieri (1997 en Alfieri /Bonomi 2012: 102) llama una “rotación mimética”: imitan la lengua hablada, de la que eliminan las redundancias, y luego vuelven a la dimensión oral en la actuación audiovisual. Las series, más que otros géneros televisivos, funcionan como un “espejo de dos rayos” que por un lado absorbe y refleja los modelos de lengua y por otro los vuelve a proponer (Masini 2003 en Alfieri /Bonomi 2012: 102). Así pues, las transcripciones se hallan más allá de esta rotación, en la vuelta a la dimensión escrita, mientras que el guion es un primer estadio en el que los diálogos todavía no han sido reinterpretados y “vividos” por los actores; así que el discurso puesto en escena en la serie televisiva es potencialmente bastante distinto con respecto a los textos que estudiamos, tanto que el género textual guion se ha considerado no apropiado para las investigaciones sobre conversaciones reales (Forchini 2012: 31 en Bednarek 2015: 71)

Por estas razones, aunque tenemos en cuenta que en los productos televisivos se entremezclan elementos visuales, auditivos y verbales, nos atenderemos únicamente

a la dimensión del texto escrito del guion, dejando para eventuales investigaciones futuras el cotejo entre este y los diálogos pronunciados en la serie, así como las posibles consideraciones sobre el discurso multimodal.

5. Análisis

La acción de la serie se desarrolla en el exitoso bufete de abogados *LEX* y narra las experiencias profesionales y personales de un equipo de letrados ambiciosos, girando en torno a un entramado judicial caracterizado por cierto intimismo. La denominación del bufete, además de remitir a la palabra latina para “ley”, es la sigla que nace de los apellidos de sus tres socios: Daniela León, Mario Estrada y Gonzalo Xifré. Los tres letrados fueron compañeros en la Facultad de Derecho; al comienzo de la serie, Mario y Dani están a punto de casarse, pero Dani corta con él al sorprenderlo en la cama con otra mujer; justo después descubre que está embarazada, pero pierde al bebé; está a punto de volver con Mario, pero, al enterarse de otra mentira de él, cambia de idea; en los últimos episodios su nueva pareja es el juez Germán Torres. Gonzalo está enamorado de Dani desde los años de la carrera, pero no logra confesárselo, y para olvidarse de este amor se refugia en el sexo y en la seducción compulsiva de mujeres.

Otros personajes del bufete son David Vega, abogado junior, que sale durante un tiempo con su compañera Silvia Marall, hija de un famoso abogado que fue profesor de los socios; cuando se entera de que Silvia una noche se ha acostado con Mario, rompe con ella. Eli, hermana menor de Mario, es estudiante de Derecho y está de prácticas en el bufete; al comienzo de la serie se enamora de David, pero en los últimos episodios sale con Raúl, que está al frente del bufete cuando el abogado Jaime Marall se hace con la mayoría de las acciones. En *LEX* trabaja también la expolicía Gema, que sabe conseguir información a veces con maneras heterodoxas; en los últimos episodios se acuesta con Gonzalo, y descubre el amor de este por Dani. Finalmente, Katia es la secretaria y recepcionista homosexual que sabe solucionarlo todo con gran eficacia.

La serie se caracteriza como una comedia judicial, en la que el lugar de trabajo, el bufete, es el principal punto de encuentro de los personajes y el espacio preferente de las relaciones interpersonales. Si por un lado *LEX* participa del género profesional, por otro no deja de ser básicamente una comedia romántica, que se desarrolla preponderantemente en interiores: los juzgados, el bar Sorkin, el ático de Mario, la casa de Gema.

También los personajes episódicos, entre los que contamos a los clientes del bufete, plantean con cierta frecuencia los temas del amor y del sexo, ya que los casos judiciales están relacionados, de manera más o menos perceptible, con la situación personal de los personajes en ese momento y funcionan como detonantes que hacen evolucionar emocionalmente a los personajes principales, tal y como informa la *Biblioteca* de la serie.

Los socios tienen entre 35 y 40 años, al igual que las demás personas que trabajan en el bufete, menos Silvia y Eli, que son más jóvenes. Ninguno de los personajes está casado, pero Dani ha tenido una relación estable con Mario durante doce años (desde que acabaron la carrera). La relación de David y Silvia va en serio y se rompe por un

desliz de ésta; Katia tiene pareja, Gema quiere mantener con Gonzalo un vínculo no solo sexual, Eli estuvo enamorada de David, pero sale con Raúl y dice estar segura de sus sentimientos. Según González de Garay (2009) hasta el momento no existen en España “series generalistas cuyo tema principal y nexos entre los protagonistas esté relacionado con la homosexualidad. Se trata de dramas médicos, comedias de situación, telenovelas, etc. que cuentan con algún personaje homosexual sin que eso defina la serie en su conjunto”. Podemos afirmar que el eje fundamental de las vivencias de los personajes son las relaciones amorosas, los vínculos eróticos que en un sentido profundo confirman nuestro sentimiento de identidad personal y al mismo tiempo construyen los términos en los que percibimos la realidad, a nosotros mismos, y a los demás.

La familia no tiene gran espacio en la serie: la representante de la familia tradicional es la madre de Mario y Eli, a quien solo escuchamos a través del teléfono; ella le envía a su hijo un bebé de juguete para que se vaya entrenando como padre, con evidentes consecuencias humorísticas. Mario, en los momentos más difíciles que se presentan a lo largo de los episodios, demuestra su afecto hacia su hermanita y también quiere defenderla de posibles equívocos amorosos. Silvia tiene un padre que es un modelo de éxito laboral amado-odiado y depende emotivamente de él.

Por otro lado, es relevante la presencia del espacio laboral en las identidades y en la vida amorosa; incluso en épocas de mucho trabajo no se plantea ninguna dificultad a la hora de compaginar vida personal y profesional: nadie tiene familia propia, solo la de origen.

Como nos indica el mismo título de la serie, los personajes principales, cuyos caracteres están trazados de forma más extendida y profunda, son Mario, Dani y Gonzalo; nos centraremos en algunas de las situaciones dialogales que mantienen entre sí y con la amiga y amante Gema, observando cómo la identidad personal se constituye y reconstituye de forma interactiva o reflexiva a través de la práctica discursiva (Yus 2015: 3730).

Para nuestro propósito hemos dividido el corpus originario en varios corpus en los que se ha eliminado manualmente todo tipo de información adicional: encabezados de secuencia o escena, descripciones, marcas de información de producción, transiciones, planos, nombres de los personajes y acotaciones. De esta forma se han obtenido tres archivos de texto que solo contienen respectivamente las intervenciones de Dani, Gonzalo y Mario:

lex_dani.txt (12.881 palabras)
lex_gonzalo.txt (13.605 palabras)
lex_mario.txt (30.418 palabras)

Posteriormente, estos corpus se han separado en otros subcorpus con los diálogos mantenidos entre los personajes indicados en el nombre del archivo:

dani_gema.txt (2.133 palabras)
dani_gonzalo.txt (2.412 palabras)
gonzalo_gema.txt (2.859 palabras)
mario_gonzalo.txt (5.402 palabras)
mario_dani.txt (7.096 palabras)

Los subcorpus obtenidos se han examinado utilizando las herramientas del programa *AntConc 3.5.0*; para los subcorpus dialogales también se ha empleado la aplicación *Lingmotif*, que analiza textos desde la perspectiva del Análisis de Sentimiento. *AntConc* es un paquete de software para el análisis lingüístico de textos, diseñado por Laurence Anthony (Universidad Waseda, Japón), descargable en <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/> (4/1/2017). *Lingmotif*, diseñada por Antonio Moreno Ortiz (Grupo Tecnolengua de la Universidad de Málaga), es disponible en <http://tecnolengua.uma.es/lingmotif> (4/1/2017).

En concreto, *Lingmotif 1.0* permite “determinar la orientación semántica (si es positivo o negativo y en qué grado) de un texto o conjunto de textos, mediante la detección de expresiones lingüísticas que indican una determinada polaridad” (http://tecnolengua.uma.es/?page_id=8); lo sitúa en una escala que va de lo “extremadamente negativo” a lo “extremadamente positivo”. Para ello, se basa en dos valores cuantitativos: el *Text Sentiment Score* (TSS, *Índice de Medición del Sentimiento Textual*), que calcula la densidad textual de los elementos léxicos no neutros – cuanto más alta es la proporción de expresiones lingüísticas, más alto es el indicador- (Moreno Ortiz 2016: 11, traducción propia) y el *Text Sentiment Intensity* (TSI, *Intensidad del Sentimiento Textual*), que se basa en el TSS y calcula la proporción de los elementos léxicos positivos o negativos frente a los neutros (Moreno Ortiz 2016: 12, traducción propia), otorgando una valencia global al texto según una escala de -3 a 3.

Para obtener resultados ajustados lo más posible contexto específico de nuestros textos, añadimos al lexicón interno de la aplicación un lexicón accesorio (*plugin lexicon*), creado para cada subcorpus, que tiene en cuenta los contextos específicos del ambiente de trabajo (el bufete) y de las conversaciones mantenidas entre los personajes. En palabras de Kozinski (2011: 126), “Values can be assigned to linguistic expressions of emotions based on frequency and/or intensity but some initial decisions must be made. Counting frequency of occurrence is a relatively simple matter but the analyst must first decide which words are emotional and therefore ought to be counted”. Por ejemplo, *abogado*, considerada por el lexicón de referencia de la aplicación (*core lexicon*) como una palabra con polaridad positiva, es evidentemente neutra en el contexto de la serie judicial; *doble*, en los diálogos entre Mario y Gonzalo, hace referencia a un *doble whisky* y se sitúa en una polaridad positiva; *juez*, en una afirmación de Dani no es neutro, sino positivo (“Es que por todo lo demás Germán es perfecto: es culto, atractivo, interesante, juez...”).

Hay que leer los resultados obtenidos (Tabla 1) teniendo en cuenta que el valor TSI, que refleja la intensidad del sentimiento en los corpus, es calculado por la aplicación como la proporción entre los elementos de sentimiento y los elementos neutros; la extensión del texto es un elemento que influye en este cálculo, y un corpus breve es posible que tenga proporcionalmente una intensidad mayor que un corpus más amplio. Por esto, consideramos las apreciaciones más que las puntuaciones numéricas, y señalamos su general homogeneidad en la indicación de una gran intensidad del sentimiento.

Subcorpus	Número de palabras	Text Sentiment Score (TSS)	Text Sentiment Intensity (TSI)
dani_gema.txt	2.133 palabras	35 (fairly negative)	100 (extremely intense)
dani_gonzalo.txt	2.412 palabras	50 (neutral)	88 (extremely intense)
gonzalo_gema.txt	2.859 palabras	43 (slightly negative)	88 (extremely intense)
mario_gonzalo.txt	5.402 palabras	52 (neutral)	91 (extremely intense)
mario_dani.txt	7.096 palabras	49 (neutral)	82 (very intense)

Tabla 1

El índice TSS de los subcorpus dani_gema.txt y gonzalo_gema.txt señala una mayor negatividad con respecto a los demás subcorpus que puede explicarse a través de una reflexión sobre los participantes en las interacciones y los temas tratados: Dani y Gema hablan de sus decepcionantes relaciones con los hombres, mientras que las conversaciones entre Gonzalo y Gema reflejan la muy conflictiva relación que los une. Por otro lado, la aparente singularidad del subcorpus mario_dani.txt, con un TSI bastante inferior con respecto a los demás subcorpus, puede explicarse por el mayor número de temas que se tratan en los diálogos, y por la ruptura de la relación amorosa entre los dos personajes. De hecho, las conversaciones entre Mario y Dani son más extensas (se trata del subcorpus más amplio) y los temas tratados no son solo personales y amorosos, sino que en gran parte se relacionan con la actividad del bufete.

Basándonos en estos resultados, hemos identificado en los subcorpus, a través de un análisis cualitativo, los elementos léxicos asociados a expresiones de sentimiento negativo o positivo que contribuyen a construir la identidad de los personajes mismos en sus relaciones (Bednarek 2011), enmarcándolos en las reflexiones proporcionadas por Giddens (1998 [1992]). Las citas recogen el texto de los guiones originales para permitir una mayor contextualización e información y en el análisis se pondrán en evidencia mediante subrayado los elementos léxicos destacados.

5.1 Dani

Dani está descrita en la *Biblia* de la serie como una mujer “solvente e independiente” que está “plenamente satisfecha con su posición profesional y con la lucrativa empresa que tanto sacrificio le (ha) costado levantar”. Al comienzo de la serie está a punto de casarse con Mario, y la conversación que mantiene con Gema está caracterizada por la presencia de léxico emocional marcado que define su situación anímica positiva:

- (1) CORTE A: GEMA le enciende un cigarro a DANI.
 GEMA Me encanta verte tan segura y tan contenta, pero no termino de entender la cosa. Llevas doce años con Mario. Estás enamorada. Sois muy felices. ¿Por qué te asas? Siempre decías que una boda es el colmo del cutrerío.
 DANI ¿Sabes cómo me pidió Mario que nos casásemos?
 GEMA ¿Es un relato apto para diabéticos? Que ya sabes que no me va el azúcar.

DANI Me mandó un fax pidiéndomelo. Me lo pasaron en mitad de un juicio, y me eché a llorar al decir las conclusiones.

GEMA Y perdiste el caso.

DANI No. Lo gané.

GEMA ¿Y le dijiste que sí a Mario para celebrarlo?

DANI Le dije que sí porque, después de tanto tiempo juntos, Mario todavía me sorprende siempre... [...] Todavía consigue que se me salten las lágrimas de emoción... (dani_gema.txt)

Resumimos en la Tabla 2 la polaridad emocional reflejada en el diálogo:

Polaridad positiva	Polaridad negativa
encanta	boda
segura	cutrerío
enamorada	azúcar
felices	perder
llorar/lágrimas	
ganar	
sorprender	

Tabla 2

En la intervención de Gema se connotan como emociones positivas la alegría y la confianza de Dani, relacionándolas con el enamoramiento y la felicidad en el amor, y contraponiéndolas con el matrimonio, que sitúa en la polaridad negativa. La identidad de Dani se revela por un lado a través del discurso reproducido por Gema y por otro por medio de su propio relato, como el de una mujer que no considera el matrimonio como la culminación de la relación amorosa, o un objetivo en sí, pero al mismo tiempo no huye de las emociones y valora la sorpresa, el espacio para la pasión en la rutina de pareja. En su discurso, el verbo “llorar” asume una valencia positiva al relacionarse con la emoción y con la victoria profesional (“gané”), mientras que Gema pone en escena su identidad autodefiniéndose como una persona que rehúye los relatos melosos. En esta dinámica interaccional las amigas negocian su identidad con respecto al ideal del amor y a la situación concreta de la futura boda, a la vez que comparten un rechazo de los ideales del “amor romántico”. Ambas consideran que la experiencia nuclear de la vida y de la identidad de las mujeres no se encuadra en el matrimonio y en la maternidad y coinciden en aceptar el modelo del “amor confluyente”, opuesto a la sujeción doméstica femenina a la que han llevado los sueños del amor romántico (Giddens 1998 [1992]: 39-40), en el que el trabajo es un elemento central para la autonomía, la realización y la seguridad de la mujer, y, de hecho, es sobre esta base sobre la que Gema cuestiona la decisión de Dani de casarse. El amor romántico marca el origen de una serie de fenómenos estrictamente relacionados con la condición femenina, como la creación del hogar, la invención social de la maternidad y el cambio de relaciones entre padres e hijos (Giddens 1998 [1992]: 28).

Después de romper con Mario y de descubrir que está embarazada, Dani se define con la lexía compleja “madre soltera”, que se sitúa en una polaridad negativa, aun-

que no arrastre connotaciones morales. “Frente a las madres viudas, [...] las madres solteras han sido frecuentemente objeto de desprecio y discriminación, al darse por hecho que su situación era consecuencia de una desgracia o de un comportamiento inmoral” (Flores Acuña, 2017: 9). Inicialmente la utiliza para rechazarla, aportando como argumento su compromiso laboral:

- (2) DANI Mañana pediré cita para interrumpir el embarazo.
 GEMA ¿Estás segura?
 DANI No puedo tener un hijo ahora. Ser madre soltera con mi trabajo es demasiado para mí en estos momentos. (dani_gema.txt)

Sin embargo, también a raíz de un caso judicial que ha llevado, decide no abortar y al mismo tiempo excluye implicar a su expareja, aceptando para sí esta nueva identidad:

- (3) DANI Mario, no te emociones. Has dejado muy claro que no quieres ser padre.
 MARIO Pero es que no sabía que tú...
 DANI Sé lo que piensas. No deseas asumir ciertas responsabilidades y lo respeto. Pero comprenderás que, visto lo visto, no eres el padre que quiero para mi hijo.
- (4) DANI Ay déjalo ya, que menudo momentazo he vivido. (*Lee en su agenda*)
 Pasado mañana tengo ecografía a las cinco.
 GEMA (*Contrariada*) ¿A las cinco? Tengo una vigilancia toda la tarde. A ver cómo me las arreglo para acompañarte.
 DANI No te preocupes, pensaba ir sola.
 GEMA De eso nada. Sola tú no vas.
 DANI Gema, soy madre soltera y debo acostumbrarme a hacer las cosas sin contar con nadie. Tú tienes trabajo, y yo no voy a llamar a Mario para hacer el paripé en la ecografía; así que pasado mañana a las cinco voy yo sola. (dani_gema.txt)

Las interacciones (3) y (4) se desarrollan en torno a la gestión del *ethos* de Dani como “madre soltera” y “sola”. Este adjetivo puede referirse a la condición materna (téngase en cuenta que “madre sola” puede tener un significado análogo, especialmente en el español en América), en el que la *lexía* compuesta pierde cualquier tipo de connotación despectiva o negativa y se utiliza para indicar la familia monoparental femenina (Flores Acuña 2017). Una *cala* en el *Corpus de referencia del español actual* (Real Academia Española, en línea) nos ha devuelto 96 casos de ocurrencia de “madre soltera” en 74 documentos de todos los países; de estos, 37 casos en 28 documentos son de España. Las ocurrencias de “madres solteras” ascienden a 101 casos en 76 documentos; de estos, 45 casos en 35 documentos. Por otro lado, “madre sola” aparece en 6 casos en 6 documentos, de los que solo uno es de España; de “madres solas” tenemos 6 casos en 5 documentos, ninguno de España. Por otro lado, en palabras de Flores Acuña (2017: 22) “la madre sola no implica necesariamente soltería, sino que puede verse obligada a vivir su maternidad en solitario por diversas circunstancias [...] (ausencia del cónyuge del hogar por motivos laborales, hospitalización de larga duración, abandono del hogar por parte del cónyuge, etc.)”. Remi-

timos a Flores Acuña (2017) para un estudio semasiológico de las lexías complejas *madre soltera*, *madre soltera por elección*, *madre sola*, *madre sola por elección* y *madre adolescente*. El adjetivo “sola”, que en la intervención de Gema tiene una polaridad negativa, en el discurso de Dani se convierte en un hecho identitario que se funda en la argumentación esgrimida en el intercambio con Mario (3), en el que la madre rechaza la ayuda y la presencia de un padre que ha declarado explícitamente su desinterés para los niños. Sin embargo, también en la intervención de Dani (5) el mismo adjetivo “sola”, cuando no está anclado en el contexto de la maternidad, sino en el de la relación amorosa, y en (6), se orienta hacia una polaridad negativa:

- (5) DANI Gema: no soy una cría, sé manejar una ruptura sentimental. Y, para verme de repente sola otra vez, con treinta y cinco años y sin planes de futuro, lo estoy llevando muy bien. (dani_gema.txt)
- (6) DANI Perdona. Estaba acordándome del último cumpleaños de Mario... Era domingo y me traje flores.
GONZALO Tú no desaproveches ni una ocasión para revolcarte en la pena ¿eh, bonita?
DANI Hombre, hace un año era una mujer enamorada y feliz..., y ahora soy una mujer engañada, embarazada y sola. Si quieres, te bailo algo. (dani_gonzalo.txt)

De hecho, una colocación que encontramos con 7 ocurrencias en el corpus es “rehacer una vida”, que resulta ser el objetivo de Dani después de la ruptura con Mario. El final de una relación consolidada afecta a su identidad: Dani quiere volver a escribir la narrativa de su yo con un hombre con el que crear una biografía narrativa mutua, una narrativa de un ‘nosotros’ que ya no es el ‘nosotros’ que componía con Mario:

- (7) DANI (*Suspira*) Sí, es hoy. Y a lo mejor mañana tengo otra y a lo mejor surge algo entre nosotros, no lo sé, Mario. Lo único que intento es rehacer mi vida ¿entiendes?
MARIO Rehacer tu vida... sin mí.
DANI Tengo que hacerlo. Los dos tenemos que hacerlo. (mario_dani.txt)
- (8) MARIO (*aludiendo a Dani*) Y aunque “esa otra persona” no me corresponda y quiera rehacer su vida con otra persona... yo seguiré aquí... esperándole. [...] (lex_mario.txt)
- (9) DANI (*Cortándole*) Déjalo, Mario, no cambia nada. Si no es con Germán, será con otro, pero si algo tengo claro es que voy a rehacer mi vida. Y te aconsejaría a ti que hicieses igual. (mario_dani.txt)
- (10) MARIO (*dirigiéndose a Dani*) ¿Y vas a rehacer tu vida esta noche, o prefieres dejarlo para mañana y que te acerque a casa? (mario_dani.txt)
- (11) DANI Déjate de rollos, Mario. Si estás mal porque estás solo, intenta rehacer tu vida. Pero sin fastidiarme la mía. (mario_dani.txt)
- (12) DANI Mario, por favor ¿No crees que deberías centrarte en otra cosa que no fuera mi vida? No sé, en rehacer la tuya, por ejemplo. (mario_dani.txt)

La “relación pura” que Dani quiere reconstruir con otra persona se basa en la igualdad sexual y emocional. En ella un elemento fundamental es la “sexualidad

plástica”, nacida frente a la presión de la emancipación sexual femenina (Giddens 1998 [1992]: 39) y liberada de las necesidades de la reproducción, que puede quedar moldeada como un rasgo de la personalidad y se une intrínsecamente con la identidad (Giddens 1998 [1992]: 4). En los diálogos entre Gema y Dani la palabra “sexo” aparece 8 veces; tiene una valoración negativa cuando se asocia con las declaraciones de amor masculinas (13), mientras que se sitúa en una polaridad positiva cuando se refiere al ámbito femenino, como en (13), (14) y en la irónica intervención de Gema en (15):

- (13) DANI Pa-ra na-da. Lo único que buscan es sexo. Y lo triste es que los que más mienten-
GEMA ...Son los que más follan. No esperaba que Gonzalo fuera el cretino con más morro y menos tacto del mundo. (dani_gema.txt)
- (14) GEMA Dani ¿cuánto llevas sin sexo?
DANI ¿Yo? Pues... desde que me separé de Mario. Cinco meses.
GEMA ¡Cinco meses! (dani_gema.txt)
- (15) GEMA La verdad es que tienes mala suerte con los tíos.
DANI Por favor, ¿es tanto pedir un poco de buen sexo después de cinco meses de sequía? (dani_gema.txt)
- (16) GEMA Si el sexo está sobrevalorado. ¿Qué son seis o siete meses, que con los cinco que llevas ya, hacen...? (*Con alegría*) Chica, un añito sin follar. (dani_gema.txt)

La identidad de Dani se construye en el ámbito laboral, en la amistad con Gema, y en las relaciones amorosas, sin que se perciban fisuras o inseguridades. Al contrario, los personajes de Mario y Gonzalo se caracterizan por su oscilación entre la añoranza de la mujer amada y el estancamiento en el ámbito de la seducción, que no les permite desarrollar plenamente su papel en la intimidad de la relación pura (Giddens 1998 [1992]: 34).

5.2 Gonzalo

La identidad de Gonzalo, tal y como se construye en los intercambios dialógicos, se basa en una evidente proclividad a la sexualidad episódica, que a veces conlleva cierto desprecio de la mujer, engañada y utilizada como medio para conseguir el goce sexual. Gonzalo rechaza cualquier compromiso doméstico a medio o largo plazo, es incapaz de renunciar a su papel de seductor, tal y como lo describe Mario en un diálogo con Dani, en el que volvemos a encontrar la palabra “sexo”, que aquí, al relacionarse con el dinero y con su práctica desligada de la relación amorosa, se sitúa en una polaridad negativa:

- (17) MARIO Gonzalo es mi mejor amigo. Pero ya sabes las cosas en las que es experto: ganar dinero, practicar sexo y usar el dinero en practicar más sexo. [...] (mario_dani.txt)

Una de las conquistas de Gonzalo lo lleva a juicio. En la vista asistimos a un enfrentamiento entre las exnovias y Gonzalo, quien, en el discurso ajeno, se configura

como un moderno aventurero sexual que utiliza el lenguaje del amor romántico solo como retórica persuasiva (Giddens 1998 [1992]: 54):

EXNOVIA#1 Gonzalo Xifré me engañó con mi hermana...
 EXNOVIA#2 Se lo montó con mi cuñada en mi propia casa.
 EXNOVIA#3 No sabría decirle con cuántas me ha podido engañar.
 EXNOVIA#1 Es un gran manipulador, te dice cosas bonitas pero...
 EXNOVIA#2 ...su lema es: “prometer, prometer, hasta meter”[...]
 EXNOVIA#3 Fingió que era productor de cine para llevarme a la cama.

La caracterización del personaje se basa en la contraposición entre la representación de sí mismo hacia el exterior, por un lado para conseguir relaciones sexuales, como apreciamos en el léxico del ejemplo anterior (engañó/engañar, manipulador, prometer, fingir), por otro, para esconder su fragilidad sentimental debida al amor secreto que cultiva por Dani. Solamente en el juzgado, es decir, fuera del ámbito amoroso, los elementos léxicos relacionados con la ficción cobran un valor positivo, incluso desde el punto de vista femenino:

- (18) DANI No, no lo ha ganado. (*Emocionada*) ¡Lo ha reventado! Tenías que haberle visto...
 SALA 1 Sala vacía. GONZALO está sentado en su puesto con cara de abatido.
 DANI OFF ...jamás había presenciado una actuación tan alucinante. Gonzalo en plan romántico enamorado, ¿puedes creerlo? Parecía que estuviese sufriendo de verdad por alguien... (mario_dani.txt)

La identidad y la autoestima de Gonzalo están ligadas a sus hazañas sexuales, que es incapaz de describir de forma narrativa, relacionándolas con un futuro proyectado, ya que solo se trata de episodios esporádicos (Giddens 1998 [1992]: 32). La única narración que podría llevar a cabo es la de su amor por Dani, que descubrimos a partir del capítulo III, en las escenas retrospectivas de doce años atrás, cuando los tres socios acababan de licenciarse. Gonzalo declara su amor en unos aparte o cuando la amada no le puede oír, como en (19):

- (19) GONZALO Dios, Dani, eres preciosa. Cuántas veces he querido decírtelo. Cuántas veces he querido decirte que... que estoy total, absoluta y definitivamente enamorado de ti. Te quiero, Dani. Y ahora me voy. Y ya no lo sabrás nunca. (dani_gonzalo.txt)

La búsqueda de conquistas sexuales produce un ciclo de desesperanza y desilusión, característico de las adicciones (Giddens 1998 [1992]: 51), pero en realidad Gonzalo comparte con los demás personajes la búsqueda de una relación amorosa estable, que llega a idealizar, como acaba admitiendo en un diálogo con Gema:

- (20) GONZALO Llevo veinte años tratando a las mujeres como si fueran muñecas hinchables. ¡Pero es que no sé tratarlas de otra manera, joder!
 GEMA ¿Y por qué crees que te pasa eso?
 GONZALO mira al infinito con tristeza.
 GONZALO No sé. Supongo que aún sigo esperando que la chica de mis sue-

ños se dé cuenta de que estoy aquí... esperándola... ¡Que no estoy hablando de ninguna en especial, eh! ¡A ver si te vas a pensar que soy un romántico de esos que se pasan la vida enamorados de la misma mujer! (gonzalo_gema.txt)

La construcción discursiva del personaje de Gonzalo mantiene a lo largo de toda la serie esta doble presentación del sí, como podemos comprobar en la distribución de los comodines sex* y *amor* según la herramienta Concordance Plot de *AntConc* en lex_gonzalo.txt.

El adjetivo “romántico”, en (20) se sitúa en una polaridad negativa en el discurso de Gonzalo, mientras que en las intervenciones femeninas (21) y (22) se orienta hacia lo positivo:

- (21) GEMA Ay, Gonzalo, intentaba ser un poquito romántica, no siempre nos vamos a despertar como animales en celo.
GONZALO ¿Y qué quieres hacer entonces? ¿Hablar?
GEMA Por ejemplo, sí. (gonzalo_gema.txt)
- (22) DANI Siempre presumes de tu libertad y de lo bien que estás solo, pero me juego mi sueldo a que en el fondo, eres el tío más romántico del mundo. Y antes o después te darás cuenta. (dani_gonzalo.txt)

Gema quiere amansar y alterar la masculinidad de Gonzalo (Giddens 1998 [1992]: 30) en vista de una relación más completa. Esto no llega a producirse, pero la mujer recoge la única confesión de amor hacia Dani por parte de Gonzalo y le da la clave para entrar en la ‘nueva’ intimidad de la relación pura, en la que la práctica sexual cobra un valor positivo si se inserta en una relación más amplia:

- (23) GEMA (*Tapando dolor*) Que no, idiota, que estoy bien, de verdad. Mi abuela decía “Un clavo saca otro clavo”. Pero tú lo tienes enquistado. Y no haces nada por olvidarla.
GONZALO Hombre, algo hago: modelos, ejecutivas, gemelas...
GEMA Es sólo sexo.
GONZALO Pero... ayuda.
GEMA Pero no a olvidarla. Porque no les das una verdadera oportunidad. Tienes que abrirte a ellas. Darte a conocer. (gonzalo_gema.txt)

Si la relación de amistad que une a Dani y a Gema es la de dos mujeres que se relacionan sobre una base de igualdad abriendo su intimidad, la de los personajes masculinos resulta más compleja, ya que Gonzalo no llega a revelar a Mario su amor por Dani, mientras que Mario, como veremos, va mostrando su fragilidad y su abatimiento por el desenlace de su unión amorosa. El sustantivo “hermano”, también utilizado como alocutivo (junto con “tío”, 8 ocurrencias, y “socio”, con 6), tiene una presencia importante en los diálogos entre los dos amigos (22 ocurrencias en mario_gonzalo.txt), siendo la unidad léxica con una frecuencia de aparición más alta en el subcorpus. La cercanía emotiva está obstaculizada por cierta incomodidad en la expresión de sentimientos, que puede acabar en burla y con un guiño a la homosexualidad en (24) y (25), y que en (26) revela abiertamente ser un mecanismo de defensa emocional:

- (24) GONZALO Mario, antes de nada, quiero decirte que eres más que un amigo; tú eres un hermano para mí.
 MARIO (*Mueve la cabeza, emocionándose*) Anda ven aquí, cabrón.
 MARIO agarra y abraza a un estupefacto GONZALO. Se quedan así un instante.
 GONZALO Emm. Mario, a pesar de lo incómodo y homosexual de la situación, quisiera decirte...
 MARIO (*Separándose*) No digas nada, no hace falta. Delante de Dani puedo disimular, pero contigo no. Tú sabes que estoy fatal. (mario_gonzalo.txt)
- (25) GONZALO ¡Pero...! ¿Qué cojones..? Mario, tío, ¿qué haces?
 MARIO ¡No estás muerto!
 GONZALO No parece. ¿Me sueltas? No te siente mal, pero no esperaba que precisamente tú me besaras en esta cama. [...]
 GONZALO Jo-der. No te he visto yo a ti correr desde la universidad, cuando te persiguió medio equipo de rugby para meterte la cabeza en el wáter. (*Pausa. Sincero*) Aunque yo haga cosas como cantarle a Dani lo Silvia..., Mario: tú me quieres.
 Se queda mirándole como un besugo.
 MARIO ¿No irás a besarme?
 GONZALO (*Bromea*) Ya que tenemos la habitación pagada...
 MARIO Déjate. Que tú luego te enamoras. (mario_gonzalo.txt)
- (26) GONZALO Ey, ey, nada de hundirse ¿me oyes? Somos abogados fríos y sin sentimientos.
 MARIO (*Destruído*) Abogados fríos... y sin sentimientos.
 GONZALO (*Contagiándose de su pena*) Nada nos afecta... porque no tenemos corazón. (mario_gonzalo.txt)

5.3 Mario

Mario Estrada es sin duda el personaje masculino más importante de la serie, por la mayor complejidad que plantea su personaje y por el espacio físico que se le otorga. Según la *Biblia* es

Un abogado excelente a la par que cínico que actúa sin ningún tipo de escrúpulos. Sus dos motivaciones principales son ganar a cualquier precio y ganar a cualquier precio. Mario es de los que te clava(n) un puñal en la espalda con humor e ironía y luego te acaba(n) convenciendo para que le des las gracias.

Inicialmente Mario se enfrenta a la ruptura con su pareja y sobrevive a un disparejo; estos acontecimientos lo llevan a un cambio moral en el ámbito profesional y a darse cuenta de la importancia de su relación con Dani. En el ámbito amoroso, la neta separación entre sexo y sentimiento expresada en (27) cede el paso – durante una arenga en el foro – a la empatía hacia el dolor de la mujer traicionada en (28):

- (27) MARIO Y yo directamente vomito. ¿Qué tiene que ver un rato de sexo con los sentimientos que uno pueda tener por su pareja? (lex_mario.txt)
- (28) MARIO ... Aunque sea un sentimiento y no pueda medirse. El dolor de una mujer traicionada en lo más hondo, una mujer enamorada que ve que el hom-

bre en el que creía no es lo que ella creía... Ese dolor es tan intenso que es como cuando atacas a una fiera por la espalda... Devolverá el ataque, es instintivo, una reacción primera al dolor. (lex_mario.txt)

Al comienzo de la serie, Mario mantiene un modelo masculino de sexualidad, que liga la experiencia sexual a una “búsqueda” establecida sobre la variedad, y comparte con Gonzalo cierta complicidad y un apoyo mutuo que equipara la aceptación de una relación igualitaria con una mujer con el ingreso en la madurez; también proporciona al amigo otro punto de vista, el de una relación que se basa en igualdad de dos “seres humanos normales y corrientes”, obteniendo una respuesta bastante tosca:

- (29) MARIO ¿No lo ves? Gema no quiere que vivas con ella, sólo quiere que des el paso que separa una relación de sexo sin compromiso de una relación más... sería.
 GONZALO ¡Una mierda voy a dar yo ese paso! Mira, lo mejor será que me vaya a casa, me dé una ducha fría y me alivie... (ve a Gema entrando en el bar; queda anonadado)
 MARIO (*Le coge del hombro*) Bienvenido a la era adulta, hermano. (mario_gonzalo.txt)

En (29) se marca la distancia entre la evolución que está sufriendo la identidad de Mario y el embotamiento de Gonzalo, estancado en su dimensión compulsiva. En (30) Mario utiliza el neologismo “pornolandia” para aludir al imaginario sexual masculino, contraponiéndolo a la búsqueda de una relación estable por parte de las mujeres:

- (30) GONZALO y MARIO se preparan un café.
 GONZALO No; aquí el imbécil soy yo. Pensaba que Gema estaba conmigo por placer, por sexo, por vicio...
 MARIO Macho, tú dónde vives; ¿en pornolandia? Porque en el mundo real, las tías sólo buscan una cosa: com-pro-mi-so. (mario_gonzalo.txt)

En su evolución hacia la transformación de su intimidad, Mario inicialmente intenta preservar su propio *self* positivo, ostentando, especialmente en las conversaciones con Dani, una actitud desenfadada y serena; sin embargo, con Gonzalo admite las circunstancias de su *yo*, definidas por los elementos léxicos de polaridad negativa *llorar, hundido, patético, escombros, lamentarme*:

- (31) GONZALO ¡Feliz cumpleaños, hermano! Hecho una mierda, ¿no?
 MARIO (*Se desploma en una silla, destruido*) Esta mañana he encontrado su joyero en un cajón y casi me pongo a llorar.
 GONZALO Y claro: vienes hecho un alegre cascabel porque antes muerto que parecer hundido, ¿no?
 MARIO Me niego a hacer el patético, y tirarme en una silla, hecho un escombros, a lamentarme... (mario_gonzalo.txt)

Sin embargo, durante el desarrollo de la serie, intenta varias veces recuperar la relación perdida con Dani, llevando a cabo actos que amenazan su propia imagen positiva:

- (31) DANI ¿Algo más?
 MARIO Nada. Bueno, un detallito. Decirte que... soy gilipollas.
 DANI Espero que no quieras que te lo discuta.
 MARIO Cuando te fui infiel, te traicioné. Y te falté al respeto. Y no me lo perdono.
 DANI (*Levantándose*) No me faltaste el (*sic*) respeto a mí. Eres tú el que tiene que seguir viviendo con cada una de las veces que me mentiste. Eso habla de ti, no de mí.
 MARIO se acerca a ella, intenta cogerle la mano, pero ella no quiere, la retira.
 DANI (*Sin dureza*) No, por favor, no me toques, por favor.
 MARIO Dani, no es verdad que tenga asumido que lo nuestro ha terminado. Se lo he dicho a todo el mundo, pero es mentira.
 DANI Mario, no sigas. Esto ya lo hablamos.
 MARIO Déjame estar contigo, por favor.
 DANI No, Mario. Estás solo. Los dos estamos solos. Asímelo, como lo estoy asumiendo yo.
 MARIO Pero Dani..., hemos pasado doce años juntos...
 DANI Sí. Pero ahora hay cosas que yo debo hacer por mi cuenta. (mario_dani.txt)

En (31) Mario admite no haber asumido que su vida en común con Dani haya acabado, aunque manifieste públicamente lo contrario. La construcción de una identidad estática, basada en la fuerza y el dinamismo anímico y profesional contrasta con el *ethos* más auténtico que se basa en la evolución y la reaproximación al universo de valores establecido previamente en la relación pura. En el guion, esta disociación se representa recurriendo a focalizaciones del personaje, ensoñaciones en las que Mario imagina situaciones que involucran a Dani y que incluyen diálogos que difieren de los reales en cuanto a la expresión lingüística de su imaginario amoroso:

- (32) MARIO, en el sofá, tiene abrazada a DANI y la acaricia el pelo, tranquilizador.
 MARIO Ya está. Te quiero y estamos juntos. No va a pasar nada.
 DANI (*Con la cara en su cuello*) Dime que no nos separaremos nunca más, por favor, no lo soportaría.
 MARIO Tranquila. Jamás te volveré a engañar, cariño mío. Estaré siempre a tu lado. (mario_dani.txt)

En la ensoñación Mario imagina una escena doméstica tranquilizadora, en la que, por un lado, promete fidelidad eterna a la persona amada que tiene en sus brazos, utilizando el tiempo de futuro de indicativo con un claro valor de promesa o compromiso (Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española 2010: 448), por otro, se sitúa en una posición superior para protegerla de los avatares de la vida. En los diálogos 'reales' Mario utiliza un recurso humorístico basado en el contraste, sustituyendo el marco semántico activado (el amoroso) por un nuevo marco (el culinario) (Ruiz Gurillo 2012: 136) y el presente de indicativo con valor puntual (Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española 2010: 436) para acercarse emotivamente a su expareja:

- (33) MARIO Ayer en tu casa te hice una pregunta y no me contestaste.
 DANI (*Se pone nerviosa*) ¿Ah, sí? Pues no me acuerdo. ¿Cuál?
 MARIO Que qué le pones a la salsa del atún para que espese tanto.
 DANI (*Descolocada*) ¿Qué?
 MARIO Ah, no. Que qué me dirías si te pidiera volver conmigo.
 DANI ¿Qué es esto? ¿Una broma?
 MARIO Sería broma si llevara puesta una nariz de payaso. Dani: sé que te hice mucho daño. Pero también te hice muy feliz. Te propongo un pacto: vuelve conmigo. Sólo felicidad, nada de desdicha. (mario_dani.txt)

En la proposición muy explícita que hace a Dani, Mario revela ser consciente de los aspectos negativos de su carácter, pero también de los positivos, y se sitúa en una posición igualitaria para pactar un acuerdo que lleve a una relación emocionalmente paritaria, fundada en la estima y el respeto. Mario revela en este tipo de intercambios su transformación identitaria en un sujeto que sabe abrirse a la otra persona definiendo cooperativamente las condiciones de una relación pura (Giddens 1998 [1992]: 114), sin miedo a perder sus cualidades y su talante ingenioso, para comenzar una biografía narrativa mutua.

6. Conclusiones

En nuestro análisis hemos pretendido destacar cómo en la serie televisiva *LEX* los efectos de discurso relacionados con el amor son constitutivos de la identidad de los personajes y se insertan en el proceso de transformación de la intimidad descrito por Giddens (1998 [1992]). En este proceso la sociedad occidental ha ido alejándose del *ethos* del “amor romántico”, que suponía una fuerte asimetría en la pareja y la sujeción doméstica de la mujer, para acercarse al *ethos* del “amor confluyente” en el cual se basa la posibilidad de la “relación pura”, asentada en la autonomía de la persona y no necesariamente en la monogamia ni en el matrimonio.

En el guion de una serie televisiva la caracterización de los personajes no alcanza la complejidad y la envergadura que tendría en otros géneros literarios; de hecho, hay quien no considera el guion de ficción televisiva como una obra artística determinada o con entidad propia:

Aunque algunos se han publicado con éxito en forma de libro, el objetivo fundamental de un libreto parece ser el de desaparecer, transformarse o diluirse en el producto terminado. Se trata, por tanto, de un formato intermedio entre la literatura y la expresión audiovisual: a diferencia de una novela o de un poema, siempre es un paso previo hacia otra forma de arte y, por tanto, exige que el lector piense en él como una parte integrante (pero fundamental) de toda una maquinaria de producción destinada, en último término, a entregar un episodio por semana a la cadena de televisión (Ceballos 2012: 95).

Además, los caracteres de una serie tienden a mantener cierta estabilidad porque, por un lado, este rasgo favorece la identificación del público con los personajes, y, por otro lado, porque las situaciones, los temas y los participantes son limitados y las relaciones entre ellos no varían en términos de poder/estatus, contacto/solidaridad y tipo de interacción (Bednarek 2011: 193)

Con todo, el análisis de la interacción mediante un enfoque basado en corpus y a través de una aproximación interdisciplinar ha permitido poner en evidencia algunos mecanismos de la intencionalidad del sujeto dentro de la interacción social que concurren en la construcción de la identidad de los personajes (Charaudeau 2011). El alcance que creemos puede tener este tipo de análisis se relaciona con la gran difusión que las series televisivas tienen como producto de masas en el que los personajes y las narrativas crean efectos de discurso que desencadenan estados emocionales, ya que el diálogo ficcional, construido en una interacción basada en la alternancia de turnos individuales y de acciones conversacionales, es una de las estrategias textuales que se utilizan para cautivar al público desde el punto de vista cognitivo, ético y emocional (Koivisto; Nykänen 2016: 8-9):

TV series offer a good opportunity for self-exploration given the emotions they elicit. Thus, through our emotional reactions to complex actions or characters, agreeing with a particular course of action, being sympathetic toward a particular character when he or she has made some move or being angry when he or she behaves in some specific way we discover who we really (authentically) are. Because emotions, as embodied judgments, are primary responses to actions, characters and narratives, we can discover ourselves through them (García 2016: 25).

Las series son un artefacto audiovisual y también verbal, determinado por los heterogéneos discursos de la realidad contemporánea. Entre un abanico de identidades posibles (*possible selves*) los personajes adquieren su propia identidad a través de los intercambios conversacionales (Yus 2015) y gestionan sus relaciones interpersonales (Bubel 2011: 226), ofreciendo de esta manera un espejo a su público. Los diálogos representan lo que los guionistas ven e imaginan en las personas reales (Rey 2001: 138 en Quaglio 2009: 11) y están contruidos “sobre la base de su conocimiento del mundo y del conocimiento del mundo que prevén tenga su público implícito” (Bubel 2011: 229).

Al mismo tiempo la serie ofrece un modelo discursivo e identitario en el que mujeres y hombres negocian igualitariamente los lazos personales y mantienen la realización emocional como objetivo primario de su vida personal y social, utilizando determinadas categorías socioculturales y pragmáticas.

Bibliografía

- Alfieri, Gabriella, 1997: “La soap-opera *all’italiana*: stili e lingua di un genere radiofonico”, en Grasso, Aldo *et al.* (eds), *Gli italiani trasmessi. La radio. Incontri del Centro di Studi di Grammatica italiana* (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994). Firenze: Accademia della Crusca: 361-471.
- Alfieri, Gabriella; Bonomi, Ilaria 2012: *Lingua italiana e televisione*. Roma: Carocci.
- Amossy, Ruth 2010: *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ayliffe, David, 2011: *A study into the use of linguistic structures used inter-gender and intra-gender in the tv show Friends*, MA dissertation, Anglia Ruskin University <https://sites.google.com/site/friendstvcorpus/> (18/9/2016)
- Baños Piñero, Rocío 2009: *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Friends y Siete Vidas*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.

- Baños Piñero, Rocío 2012: “La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje y en producciones propias: el caso de *Friends* y *Siete Vidas*”, en Martínez Sierra, J. J. (ed.), *Fotografía de la investigación doctoral en traducción audiovisual*. Madrid: Bohodón Ediciones: 99-117.
- Baños Piñero, Rocío 2013: “‘That is so cool’: investigating the translation of adverbial intensifiers in English-Spanish dubbing through a parallel corpus of sitcoms”, *Perspectives*, 21 (4): 526-542.
- Barthes, Roland 1970: “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, *Communications*, 16 Communications, 16, pp. 172-223. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236 (18/9/2016)
- Bednarek, Monika 2010: *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*. London/New York: Continuum.
- Bednarek, Monika 2011: “The stability of the televisual character: A corpus stylistic case study”, en Piazza, R., Bednarek, M. Rossi, F., (eds) *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 185-204.
- Bednarek, Monika 2015: “Corpus-assisted multimodal discourse analysis of television and film narratives”, en Baker, P., McEnery, T. (eds). *Corpora and Discourse Studies*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan: 63-87.
- Bubel, Claudia 2011: “Relationship impression formation: How viewers know people on the screen are friends”, en Rossi, F., Bednarek, M., Piazza, R. (eds) *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 225-248.
- Ceballos, Noel 2012: “El guion: conceptos básicos”, en Ríos San Martín, Manuel (coord.) *El guion para series de televisión*. Madrid: Instituto RTVE: 95-125.
- Charaudeau, Patrick 2011: “Las emociones como efectos de discurso”, *Versión*, nº26, junio, *La experiencia emocional y sus razones*, UAM, México, pp. 97-118. <http://www.patrick-charaudeau.com/Las-emociones-como-efectos-de.html> (18/9/2016)
- Flores Acuña, Estefanía 2017: “Nuevos modelos de familia y léxico español actual”, *Tonos Digital*, n. 32, pp.1-39. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1631> (10/01/2017)
- Forchini, Pierfranca 2012: *Movie Language Revisited. Evidence from Multi-dimensional Analysis and Corpora*. Bern: Peter Lang.
- García, Alberto N. (ed.) 2016: *Emotions in Contemporary TV Series*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Giddens, Anthony 1998 [1992]: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- González de Garay Domínguez, Beatriz 2009: “Ficción online frente a ficción televisiva en la nueva sociedad digital: diferencias de representación del lesbianismo entre las series españolas para televisión generalista y las series para Internet”, *ICONO*, 14 http://eprints.ucm.es/9856/1/SOCIEDAD_DIGITAL.pdf (18/9/2016).
- Gregory Michael; Carroll, Suzanne 1978: *Language and situation: Language varieties and their social contexts*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Koivisto, Aino; Nykänen, Elise 2016: “Introduction: Approaches to Fictional Dialogue”, *International Journal of Literary Linguistics*, vol 5, n. 2: 1-14.
- Kosinski, Rose Ann 2011: “Quantifying the emotional tone of James Bond films: An application of the Dictionary of Affect in Language”, en Rossi, F., Bednarek, M., Piazza, R. (eds) *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 125-140.

- La Forgia, Francesca; Tonin, Raffaella 2016: “Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*”, *Orillas*, n. 5, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/05_08toninlaforgia_astilleros/ (4/1/2017).
- Maingueneau, Dominique, en línea: “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours”, versión reducida y ligeramente modificada de “Problèmes d’ethos”, *Pratiques* n. 113-114, juin 2002, ahora en <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/texte06.html> (11/08/2015).
- Mapelli, Giovanna, 2016: “Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación”, *Orillas*, n. 5, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/05_09mapelli_astilleros/ (4/1/2017).
- Mapelli, Giovanna, en prensa: “Los procedimientos de atenuación en las series televisivas españolas entre humorismo y construcción del ethos”.
- Masini, Andrea, 2003: “L’italiano contemporaneo e la lingua dei media”, in Bonomi, Ilaria; Masini, Andrea; Morgana, Silvia (eds), *Lingua italiana e mass media*, Roma, Carocci: 11-32.
- Moreno-Ortiz, A. 2016: “Lingmotif User Manual. Version 1.0, December 2016”, en *Lingmotif 1.0* [Computer Software]. Málaga: Universidad de Málaga, <http://tecnolengua.uma.es/lingmotif> (4/1/2017).
- Quaglio, Paulo 2009: *Television dialogue: the sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins.
- Real Academia Española en línea: *CREA Corpus de referencia del español actual*, banco de datos, <http://www.rae.es> (11/08/2015).
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española 2010: *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa.
- Rey, Jennifer M. 2001: “Changing gender roles in popular culture: Dialogue in *Star Trek* episodes from 1966 to 1993”, en Conrad, S.; Biber, D. (eds), *Variation in English: Multi-dimensional studies*. London: Longman: 138-155.
- Ruiz Gurillo, Leonor 2012: *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco/Libros.
- Tonin, Raffaella 2014: “*Un poquito de por favor*: la sfida dell’oralità alle limitazioni del sottotitolo”, *Cuadernos Aispi*, 4, pp. 213-228. <http://www.aispi.it/wp-content/uploads/Cuaderno-2014-4-un-poquito-de-por-favor-la-sfida-delloralita-alle-limitazioni-del-sottotitolo.pdf> (4.1.2017)
- Yus, Francisco 2015: “Discourse and identity”, en *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2nd edition). Volume 6. Ed. J.D. Wright. Oxford: Elsevier: 3728-3732.