

Dos avatares de Yo soy Betty la fea en la cadena francesa TF1.
Two Avatars Yo soy Betty, la fea/ Ugly Betty in the French channel TF1

François Jost

En un periodo de globalización de contenidos televisivos, algunas ficciones se proyectan con posibilidades de establecerse como un formato. Un formato universal capaz de alojar distintas variaciones de acuerdo a un contexto cultural. Así, el caso del melodrama *Yo soy Betty la fea*, se convierte en esta especie de formato adaptable según las necesidades culturales en diversos países. En este apartado se analiza la versión Alemana y la versión estadounidense del melodrama tomando en cuenta algunos elementos de narratología para detectar los cambios significativos entre una versión y otra.

Palabras clave: formato, globalizacion, narratologia, variaciones

Some fiction, in a period of globalization of television content, projects with potential to establish itself as a format. A universal format capable of accommodating different variations according to cultural context. Thus, the case of melodrama “Yo soy Bety la fea”, it converts to this sort of adaptable format according to cultural needs in various countries. In this section is analyzed the Germany version and the U.S. version of the melodrama, taking into account some elements of narratology to detect significant changes between the two versions.

Keywords: frame, globalisation, narrativity, variations

François Jost es profesor y director del Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación de la Sorbonne Nouvelle, especialista reconocido mundialmente en generos y narrativas televisivas, es autor de libros como *Nouveau cinéma, nouvelles sémiologie, L'oeil-caméra y Un monde à notre image*. Email: francoisjost@ceisme.fr

Artículo referenciado el 18 septiembre 2015 por la Universidad de Bolonia.

1. INTRODUCCIÓN

En la historia de la televisión francesa, así como en la de otras televisiones europeas, abundan, sin duda, las anécdotas de profesionales explicando cómo, durante un viaje a los Estados Unidos de América, tuvieron la ocasión de ver tal programa de televisión o tal otro y que, al regresar a sus países, se apresuraron a copiar. La codificación exhaustiva de los programas, desde el contenido hasta la elección del presentador, ha puesto fin a dichas prácticas. Desde la aparición de las cadenas privadas en Francia, en los años 80, la preparación de las « biblias » previas a la escritura de una serie y la formalización de las estructuras de funcionamiento de un programa en un determinado formato ha permitido globalizar los contenidos audiovisuales y hacer de ellos productos comerciales, vendibles y adaptables a no importa qué cultura. Esta tendencia a crear formatos, puesta en marcha por los programas de entretenimiento y juegos hace dos décadas, se ha trasladado a la ficción.

En efecto, si hace una veintena de años eran los concursos televisivos los que invadían las pantallas del mundo entero con pequeñas variaciones -de *El precio justo* a *La ruleta de la Fortuna*, pasando por *¿Quieres ser millonario?*-, hasta hace poco la ficción permanecía alejada de dicha tendencia y mientras que las cadenas adaptaban las fórmulas de los concursos, se contentaban con traducir o emitir tal cual las series americanas. En este contexto, *Yo soy Betty la fea* constituye ejemplo de un nuevo periodo de la globalización de los contenidos televisivos. Puede ser que no se trate del primer caso -seguramente encontraríamos aquí o allá ejemplos de remakes de series americanas-, pero es evidentemente el caso más remarcable, por su resonancia, de una ficción que se convierte en un verdadero formato televisivo, negociado y producido por decenas de países -hoy más de 70-.

Primero, porque no se trata, hablando con propiedad, de *remakes*, justamente por todo lo que esto supone de fidelidad de un hipertexto a un hipotexto, sino más bien de un proceso de derivación a partir de un formato que, como tal, se abre según los países a considerables variaciones, ricas tanto en sentido antropológico como cultural. El éxito de un *formato* inmutable, de una estructura reproducible, nos lleva en efecto a preguntarnos por la universalidad del modelo y su capacidad para conmovernos, quienquiera que seamos y dondequiera que vivamos; pero las variaciones observables también nos muestran nuestras diferencias y nuestra identidad.

Desde este punto de vista, Francia se encuentra en una posición particular, de interés para la observación, en la medida en que se presta a experimentaciones de pensamiento. A principios de 2007, TF1, la mayor cadena de Europa, iniciaba la emisión de *Le Destin de Lisa* [El destino de Lisa], versión alemana de *Yo soy Betty la fea* (*Verliebt in Berlin*), y ante el éxito obtenido, proyectó hacer la adaptación francesa. Pero después renunció a ello y emitió, un año más tarde, la versión americana, cuya audiencia resultó enseguida decepcionante, incluso insuficiente para las necesidades de la cadena. ¿Por qué? Este artículo querría, precisamente, dar elementos de res-

puesta a esta simple pregunta. Si bien el método para conseguirlo no es evidente, la diferencia de éxito entre estas dos versiones nos convence en todo caso de que los «accidentes» en la adaptación cultural de un formato son al menos tan determinantes como la «sustancia» -por formular las cosas en términos aristotélicos que, al fin y al cabo se corresponden bastante bien-, sustancia que vehicula la famosa « biblia ».

Queda por saber, desde luego, a qué atribuir esta disparidad en la recepción del público. Como para cualquier programa, las razones del éxito nunca son fáciles de aclarar, pues intervienen factores que valoran las calidades del propio programa así como factores que valoran la calidad del resto de productos que la programación pone en competencia. Ciertas series consiguen resultados de audiencia considerables debido a la debilidad de los programas de otras cadenas; otras son «asesinadas» por un partido de fútbol de primera división.

En este caso, *Le Destin de Lisa* y *Ugly Betty* habían sido programadas en horarios muy distintos: la versión alemana en el *daytime*, entre las 16:30 y las 18, momento en que los niños vuelven de la escuela; la versión americana, por la noche, a partir de las 22:30, con la mención «desaconsejado a los menores de 10 años». La segunda programación, mucho más tardía, había dejado al margen a los niños que se levantan pronto al día siguiente para ir a la escuela; además la cadena había desaconsejado de todos modos que mirasen la serie y tuvo que enfrentarse al éxito de la serie americana *Without a Trace* [Sin rastro], emitida por la cadena pública France2. Los resultados de audiencia muestran que la suerte de *Ugly Betty* estuvo ligada al éxito de la segunda ya que, tan pronto como el último capítulo de *Without a Trace* terminó, la cuota de audiencia de TF1 remontó de golpe. Si la programación jugó algún papel en el menor éxito de la versión americana frente a la alemana, creo que también se debe a otros factores que este texto tratará de poner en evidencia.

¿Se debe este éxito menor al hecho de que, viniendo después de la versión alemana, la similitud de formato provocó cansancio? Es posible. Pero preferimos formular otra hipótesis, que se sustenta sobre la observación de las reacciones de los fans en los foros: a saber, los espectadores no encontraron en *Ugly Betty* lo que habían encontrado en *Le Destin de Lisa*. Contempláremos, pues, ambos seriales preguntándonos si las diferencias que presentan no fueron acogidas de manera diferente porque construían un espectador diferente. Pero antes de desarrollar esta hipótesis, precisemos primero los datos de audiencia.

2. LO QUE NOS DICEN LOS DATOS

El primer capítulo de *Le Destin de Lisa* fue emitido el lunes 8 de enero de 2007 a partir de las 16:23 y llegó al 2,9% de los mayores de 15 años, es decir a 1.412.590 de personas, lo que representó un 23,20% de share o cuota de pantalla y, además, hay que subrayar que el público estaba formado 2,7 veces más por mujeres que por hombres.

A la mañana siguiente, el mismo capítulo fue emitido de nuevo a las 11:07 y obtuvo tan sólo un 1,7 (828.070 personas), lo que representa a pesar de todo un 25,8% de cuota de pantalla. El viernes de esa misma semana, la serie alcanzó un 29,70%. En esta ocasión, de nuevo había 2,7 veces más mujeres que hombres. Los capítulos se emitieron de dos en dos.

A partir del 19 de marzo, la emisión cambió de horario. Los capítulos comenzaban a las 17:20, lo que permitió que el número de jóvenes que habían vuelto del colegio fuese más numeroso. Desde entonces, la audiencia se estabilizó alrededor de un 29 o 30% de *share*, de los cuales un 51,7% eran mujeres de 15 a 49 años -lo que llamamos superficialmente “amas de casa” (cifras de 2007).

El primer episodio de *Ugly Betty*, se emitió el lunes 7 de enero de 2008 a las 22:42, el segundo a las 23:28 horas. También en este caso los episodios se emitieron de dos en dos. El primero llegó al 7,70% de los mayores de 15 años, es decir 3.750.670 personas, lo que representa un 28,40% de cuota de pantalla de los mayores de 15 años, pero es preciso señalar que el público comprendió 2,7 veces más mujeres que hombres. La emisión estaba desaconsejada a los menores de 10 años.

El segundo episodio, difundido a continuación, obtuvo un 39,4% de *share*. Hubo 1,55 veces más mujeres que hombres, tanto en el primer episodio como en el segundo. El 14 de enero, a la semana siguiente, ya no había más que un 24% de cuota de pantalla. Las mujeres ya no representaban más que 1,4 veces más que los hombres. El 28 de enero la baja se agravaba: el *share* es del 18,5%, y del 31,4% para el segundo episodio. Las mujeres seguían siendo 1,45 veces más numerosas que los hombres, pero también habían ido abandonado la serie en mayor medida. El 12 de febrero, el episodio *Mains moites et sueurs froides* [Manos húmedas y sudores fríos] atrajo primero a 2.740.000 de telespectadores por un 17,6% de cuota de pantalla -entre los que estaba el 22,5% de las famosas amas de casa de menos de 50 años, el blanco principal-. Más tarde, el segundo episodio inédito *60 jours pour réussir* [60 días para triunfar] retuvo a 2.450.000 de telespectadores, un 29% de *share* (entre los que había un 43,3% de cuota de mercado cercano a los menores de 50 años). Tres semanas después, el lunes 3 de marzo de 2008, a las 22:30 horas, TF1 proponía los episodios inéditos 18, 19 y 20 de la serie americana. A las 22:30, *Mensonges et cachotteries* [Mentiras y cotilleos] reunió a 2,47 millones de telespectadores, es decir un 17,5% de *share* entre los mayores de cuatro años, y un 27,5% de las amas de casa de menos de cincuenta años. En dos meses, pues, la serie cayó una decena de puntos de cuota y, especialmente por lo que se refiere a las mujeres de menos de 50 años.

La lectura, bastante árida, de estos datos plantea dos preguntas. Una, respecto a ambos programas: ¿por qué ambas serie seducen mucho más a las mujeres que a los hombres?; la otra, sobre la especificidad de la primera respecto de la segunda: ¿por qué *Le Destin de Lisa* mantiene a su audiencia durante toda su emisión mientras que *Ugly Betty* ve como se resquebraja?

3. EL FORMATO Y LA EFICACIA NARRATIVA

La primera hipótesis me la sugirieron mis alumnas de la licenciatura -el público de este curso es enteramente femenino-, a las que pregunté qué pensaban de ambas series, y manifestaron globalmente su preferencia por la versión americana -en contra, pues, de las audiencias-, bajo el pretexto de que dicha versión era más rápida que la alemana. Partiendo del principio, para mí regulador, de que toda impresión es justa como impresión, y que la tarea de la semiótica no es la de imponer su lectura, sino la de explicar cómo comprende el telespectador -por retomar el fin que Metz asignaba a la semiología del cine-. Tomaré, pues, en serio dicha impresión y la convertiré en hilo conductor de mi primer enfoque comparativo.

La pregunta es, pues, la siguiente: ¿es *Le Destin de Lisa* más rápida que *Ugly Betty*? Para responder objetivamente a este interrogante, primero es necesario saber qué puede significar rapidez para una ficción televisiva, algo que no es tan difícil después de todo, vistos los instrumentos que nos proporciona la narratología.

Antes de lanzarse a comparar la duración de las secuencias, hay que precisar desde el principio que *Le Destin de Lisa* y *Ugly Betty* difieren en un punto esencial: su duración global. Mientras que los capítulos de la serie alemana duran 26 minutos, los de la serie americana duran 43. ¿Cambia esto el ritmo de las secuencias? Una manera de responder es comparando las serie bajo el ángulo de la duración, en el sentido narratológico del término, es decir comparando el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. Para ello, confronté el primer episodio de cada una de las series, así como otros dos tomados al azar, el número 16 para *Ugly Betty*, y los números 18 y 100 para *Le Destin de Lisa*. Se impone una constante previa: ambas series recurren casi exclusivamente a la forma sintagmática «escena», retomando el vocabulario de Metz, en la que el tiempo narrado es estrictamente equivalente al tiempo de la historia, con algunas excepciones sobre las que volveré. He aquí los resultados en bruto que recogí:

Capítulo 1 de *Le Destin de Lisa*: 76" por escena
 Episodio 1 de *Ugly Betty*: 89" por escena
 Episodio 16 de *Ugly Betty*: 56" por escena
 Capítulo 18 de *Le Destin de Lisa* : 66" por escena
 Capítulo 100 de *Le Destin de Lisa* : 76" por escena

Como vemos, la versión americana arranca más lentamente que la alemana, pero enseguida se acelera. ¿De dónde viene entonces esta impresión de que el ritmo es más sostenido en la primera? ¿De la duración de la historia narrada? No, sin duda. El primer capítulo de *Le Destin de Lisa* se desarrolla en un día y medio, mientras que el primer episodio de *Ugly Betty* se extiende por lo menos a cuatro días. Teniendo en cuenta el hecho de que la duración de *Ugly Betty* es el doble que la de *Le Destin de Lisa*, la duración de las dos historias es proporcional.

Hay que buscar, pues, la impresión de rapidez en otro lugar. Yo le veo dos causas: la primera podría valorar la disparidad temporal de los formatos, el número de informaciones narrativas tratadas por episodio podría ser evidentemente más importante para la que tiene los episodios más largos. De hecho, la razón se encuentra más bien en el perfil de las series, como lo atestiguan las diferentes funciones narrativas que descubrimos en el primer episodio de *Ugly Betty* y el avance narrativo que cumple cada una:

- **Betty llega para ser contratada** -primera escena-; será contratada en el quinto minuto después de que el padre de Daniel haya sorprendido a su hijo con una joven bajo el escritorio; Betty deja la revista, después será contratada de nuevo -minuto 38-.
- **Walter va a ver a Betty** la «mujer de sus sueños» a su casa -2'40"-; ella tiene la convicción de que Walter la engaña -noveno minuto-; Walter quiere romper.
- **Fey Sommers, directora de *Moda*, ha muerto en un accidente de coche** -minuto cuarto-; Meed padre pide una investigación sobre esta muerte -minuto dieciséis-;
- **Betty acompaña a Daniel a una sesión de fotos**; tendrá que sustituir de improviso a una modelo -minuto dieciséis, después de la pausa publicitaria-. La ridiculizan.
- **Wilhemina**, que ansía la dirección de Moda, quiere echar a Daniel -cuarto minuto-; el fotógrafo está pagado por ella y traiciona a Daniel haciéndole hacer fotos que desagradan a Fabbia
- **Fabbia se convence por el proyecto de posicionamiento de Betty**

4. TEMPORALIDADES Y RITMO NARRATIVO

Se entrecruzan tres temporalidades:

- una sirve de fondo al conjunto de los episodios, con una noticia en la que están inmersas todas las acciones de los personajes: la muerte de Fey Sommers;
- la vida sentimental de Betty, cuyo principio se ve aquí, pero continuará en los siguientes episodios;
- la vida profesional de Betty, que choca con diversos opositores cuyo origen se encuentra en ella -su apariencia, su torpeza, etc.- o en el exterior -Wilhemina y el malvado fotógrafo-, pero que encuentra un desenlace feliz gracias a su inteligencia -el nuevo proyecto presentado a Fabbia-.

Se impone una observación: la distancia temporal entre un problema y su solución difiere según se trate de la «gran» narración de Moda, de la vida profesional o de la vida sentimental de Betty: únicamente la segunda avanza verdaderamente rápido, ya que tiene el origen y la solución dentro del episodio -del minuto once al minuto veinticinco-.

Se impone una observación: la distancia temporal entre un problema y su solución difiere según se trate de la «gran» narración de *Moda*, de la vida profesional o de la vida sentimental de Betty: únicamente la segunda avanza verdaderamente rápido, ya que tiene el origen y la solución dentro del episodio -del minuto once al minuto veinticinco-.

Entreguémonos al mismo ejercicio para el primer capítulo de *Le Destin de Lisa*.

- Lisa acude a Kerimo Moda para ser contratada como asistente de David; decide trabajar con su padre, pero finalmente entra como camarera -minuto 8-;
- Desde el primer minuto choca con David, en la entrada del edificio de Kerimo Moda. Intercambio de miradas en el minuto 18. Ella salvará a David, que se había caído a la piscina porque había bebido demasiado.
- El padre anuncia que se retira -minuto 9-, lo que provoca la rivalidad de su hijo y del hijo de su socio, Richard, cuya hermana, Mariella, es la prometida de David.
- Preparación del desfile, donde el padre anuncia públicamente su jubilación y David su compromiso con Mariella.

Si bien el punto de partida es el mismo que en *Ugly Betty*, la vida profesional de Lisa es más tortuosa: por un lado, a ella la contratan menos deprisa que a Betty (un tercio del capítulo contra un octavo) y, por otro lado, no es en el puesto de asistente, al que no accederá hasta el tercer capítulo. Pero constatamos, sobre todo, dos diferencias fundamentales desde el punto de vista temporal: para empezar, ausencia de temporalidad *de fondo*, que pesa sobre el presente -como la muerte de la directora de *Moda*- y, a continuación, la reducción de las series narrativas. La primera parte del episodio encadena las escenas de los pasos de Lisa para ser contratada -llegada a Kérima Moda, la espera con las demás candidatas, sonrisas irónicas frente a su candidatura, la vuelta a casa de sus padres, la contratación como camarera; todo ello en nueve minutos-; la segunda parte establece la rivalidad entre David y Richard y expone el dilema: ¿Mariella debe votar por su hermano o por su prometido en el consejo de administración? La tercera, la continuación cronológica, describe el desfile y da la ocasión a Lisa de mezclar torpeza y gestos heroicos, una convergencia de la vida profesional y sentimental de Lisa.

Si, en definitiva, en las dos versiones hallamos los mismos elementos de narración -la exposición de la personalidad de Betty-Lisa, la rivalidad entre el joven jefe y sus enemigos, la circunstancia profesional en la que Lisa va a hacerse ilustre, sesión de fotos contra desfile-, los medios narrativos para conseguirlo no tienen nada que ver: mientras que la presentación de los personajes y de los conflictos está hecha según un montaje “en trenzas” (Jost, 1999), que interviene desde los primeros minutos, en *Le Destin de Lisa* se hace según un orden de sucesión lineal. Además, este primer capítulo cuenta con una serie narrativa de menos, ya que Lisa no tiene novio, ni siquiera amigo, y, de todos modos, está claro que se enamora de David a primera vista, ya que el serial

no duda en partir de la clásica situación de «*a boy meets a girl*», con la escena estereotipada de la mujer que se choca al principio de la película con el hombre con el que se casará.

Al final, en términos de informaciones narrativas, ambos episodios llegaron a un resultado del mismo orden: cada uno nos puso ante una salvación de la situación por parte de la heroína: uno, simbólico, aportando un nuevo proyecto; el otro, físico, rescatando a David de la piscina. Si llevamos estos avances a la duración de los episodios: la versión americana invierte más tiempo en alcanzar el resultado que la versión alemana. Cabe destacar que la impresión de rapidez procede en primer lugar del enredo de las series, del *montaje en trenzas*, práctica común a toda serie fabricada en los EE.UU.

La segunda causa del ritmo más constante de la versión americana se tiene que buscar en las variaciones de tipo sintagmático puestas en juego. Si bien la utilización de la escena es constante, *Ugly Betty* recurre a dos procedimientos que ponen en duda las demarcaciones intersecuenciales, resultado de unir las unas con las otras e invisibilizar las rupturas. Comparemos, por ejemplo, la entrada de la heroína a la empresa y su primera confrontación con sus superiores: en *Le Destin de Lisa* la continuación de las escenas forma una «secuencia ordinaria», lo que significa, según Metz, una sucesión lineal de acciones en las que nos hemos saltado los momentos inútiles -llegada a la agencia, sala de espera con las candidatas, el director de recursos humanos sorprendido de verla postularse en un puesto en la moda-; el conjunto dura 2'45".

En *Ugly Betty*, después de haber sido convocada por teléfono, llega al escritorio de la telefonista que la lleva a la sala de reuniones, usando un *travelling*, donde se encuentran Daniel y el consejo de administración, sala a la que ella entra dándose un golpe con la puerta, y se encadena a continuación con la intervención de Wilhelmina contra Daniel. El conjunto acerca brutalmente a la heroína y su jefe, así como a su jefe y su rival en 1'20". El paso de una secuencia a la otra, y el desplazamiento hacia Wilhelmina se hace sin ruptura, como en continuidad. En el decimosexto episodio de *Ugly Betty*, este tipo de encadenamiento tiene lugar con cinco reanudaciones, lo que da como efecto acelerar la narración. Se encuentran articuladas, por ejemplo, alrededor de la cafetería, una escena de Betty con Daniel, con otra con Henry, el colega del despacho que intenta seducirla.

Otro acelerador de la narración lo surte la representación de los medios y la puesta en escena de los medios de comunicación. En el primer episodio, por una parte, nos enteramos de la muerte de Fey Sommers gracias a las informaciones destiladas por la televisión que mira la familia de Betty; por otro lado, una pequeña cámara escondida en un jarrón de flores permite a Wilhelmina, cuando se encuentra lejos de la oficina, ver lo que pasa en la empresa sólo telefoneando a Mark, su mano derecha. Estos dos procedimientos hacen más fluido el relato a la hora de comunicar espacios distantes.

Si verdaderamente la serie americana tiene calidades de ritmo superiores a la versión alemana, ¿por qué seduce entonces a un público más limitado? La hipótesis que desarrollaré ahora para responder a dicha cuestión es la siguiente: el éxito de una serie no se halla tanto en los procedimientos que ésta emplea -visuales, retóricos, narrativos, etc.-, cuanto en el beneficio simbólico que le proporciona al espectador. Sin embargo, este beneficio no se reduce a una suma de códigos, sino que se trata también de las expectativas del telespectador de hoy en día en relación al mundo de la ficción. En otros términos, hay que *correlacionar el estudio del cómo, dentro de la serie, al del por qué, que parte de los telespectadores para ir hacia el «texto» audiovisual.*

5. SER Y VOLVERSE ADULTO

Sin reabrir la problemática discusión de la identificación, parto de la idea, inspirada particularmente por la lectura de Thomas Pavel (1988), de que toda ficción es un país que tenemos más o menos ganas de visitar, que nos resulta más o menos simpático, cuyos habitantes nos gustan más o menos, y donde los personajes son mejores o peores guías. Algunas no desorientan de tan alejado que su universo nos resulta, otras nos calman porque todo nos resulta familiar. El mundo de la ficción -la diégesis- es un mundo paralelo cuyo acceso es más o menos fácil y que tenemos más o menos ganas de explorar. Para que penetremos en él fácilmente hacen falta tamicés; cuando por ventura reconocemos uno, la ficción nos absorbe, un poco a imagen de lo que sucede cuando, aunque nadie este allí para contarlo, de repente se rompe la ventanilla de un avión. *Toda ficción es susceptible de movilizar dos grandes vías de acceso: la accesibilidad por la actualidad y la accesibilidad por la universalidad.*

El acceso más universal es el antropológico: se trata de *nuestra condición humana*. Es el que toma *Six feet under* [A dos metros bajo tierra], con el tabú de la muerte, y *Heroes*, con la interrogación sobre los orígenes y el sentido de la vida. A continuación, tres “tamicés” que se refieren a las tres dimensiones de definición de todo personaje: el rol privado, el rol profesional y el rol social. En las ficciones televisivas de hoy en día, los héroes son juzgados, por una parte, en función de su capacidad para jerarquizar un rol en relación con los otros y, por otro lado, en función de cómo diseñan cada uno de ellos. La vida privada, y particularmente la familiar, cuenta con un lugar privilegiado en dicha accesibilidad, especialmente en *Yo soy Betty la fea*. Sin embargo, las versiones americana y alemana toman de otro modo esta apertura hacia el mundo de la ficción que busca todo espectador.

El fundamento universal de este acceso es, lo hemos dicho y repetido, la historia del patito feo o, más genéricamente, el de la metamorfosis. Pero los puntos de partida no son los mismos según las adaptaciones, lo que cambia la naturaleza del trayecto realizado, trayecto que resulta fundamental para provocar en casa del telespectador emociones y, especialmente, esos dos grandes sentimientos que son, para Aristóteles, la compasión y el miedo.

Primera diferencia entre los puntos de partida: el contexto familiar y privado en el que la heroína evoluciona. Lisa tiene padres que la quieren, pero no tiene novio. Su amigo Julián no interviene hasta al cabo de varios episodios. Sus padres son gente sencilla, ni bellos ni feos. Betty perdió a su madre, y vive con su padre, su hermana y el hijo de ésta. Su hermana es guapa, sexy, algo provocativa, y eso provoca envidias. La separación entre el mundo de los pobres y el mundo de las apariencias y del dinero no está tan marcada en la versión americana. Más aún cuando Betty, a pesar de su físico poco aventajado, ejerce su encanto sobre los hombres que la rodean. Cuando la serie empieza, ella tiene novio, Walter, y su colega Henry se muestra muy atraído por su físico -“Me encantan tus gafas y tu nariz”, episodio 16-. Betty se encuentra incluso, en ciertos momentos, teniendo que dudar entre Walter y Henry, y ese es un problema reservado a los que son ricos sentimentalmente. El trayecto recorrido por Betty es, pues, bastante menos radical que el recorrido por Lisa.

Lo que separa a Betty de Daniel es, en resumidas cuentas, la brecha entre dos partes de la sociedad, la autenticidad de la media popular versus la apariencia del mundo de la moda. En el plano sentimental, la heroína de la serie americana ya sabe lo que es en el plano sentimental, en cambio, la heroína de la serie americana ya sabe lo que es estar enamorada o que se enamoren de ti. Para Lisa, la iniciación profesional y sentimental van fuertemente ligadas: si se tratase sólo de la primera, el romance con Renaud, el director de comunicación, debería bastar, pero todas las mujeres refrendan en los foros de internet otro fin, ese en que la ven romper la boda de David con su prometida en su propio beneficio. Esta primacía del amor que derriba otra relación hace de *Le Destin de Lisa una novela de aprendizaje*.

Esto comporta una segunda dimensión, que resulta también de la disparidad del punto de partida: Lisa aprende progresivamente a cortar el cordón que la une a sus padres para acceder, no sólo al amor, sino también al mundo adulto. En el primer capítulo, cuando Lisa cree que no va a ser contratada por Keri Moda, su padre se regocija de recuperarla en su empresa, expresándole su orgullo por el gesto de valentía que tuvo rescatando a David -“estamos orgullosos de ti”, 19’ 16”-. Lisa vive en su habitación en medio de sus animales de peluche, pero sus padres comprenden que está pasando al mundo adulto: si bien la madre se lo toma mal, el padre lo comprende -“estás desprendiéndote de nosotros, ella tendrá que acostumbrarse”, le dice en el capítulo cuarto-. Ese miedo por parte de sus padres será recurrente más adelante. Y el límite del maltrato profesional de Lisa estará siempre marcado por sus padres, que no lo pueden tolerar. Continuamente interfiere con su vida en la empresa el hecho de que ella tiene que volver a su casa para que sus padres no se inquieten. Todo esto no concierne a Betty. Los problemas de su familia son debidos a la pobreza, a la suerte del padre que es viudo, a las aventuras del pequeño Justin. Al mismo tiempo, la versión americana no pone en escena al mismo nivel que la versión alemana la separación de los hijos y su familia, y particularmente de su madre, que caracteriza el paso a la vida adulta. La madre, ya ausente, no es más que un recuerdo portador de moral y una autorización para vivir su vida lejos de sus padres -“un tiempo antes de su muerte, mi madre me

dijo que lo más importante es encontrar el amor” minuto 18 del decimosexto episodio de *Ugly Betty*-.

En *Le Destin de Lisa*, David también pertenece todavía al mundo de la infancia, como lo atestigua este diálogo entre Agnès, la dueña del restaurante de Kerima, y Nina:

“- Si David se interesase por la belleza interior, eso se sabría...
- Y si él se hubiese vuelto por fin adulto!...”

Este intercambio resume muy bien la filosofía amorosa del serial: sentirse atraído por la belleza o el físico de las mujeres jóvenes es señal de inmadurez. El adulto es el que se apropió este principio de la educación rousseaiana del hombre joven: “je le dégouterai du libertinage, et je le rendrai sage en le rendant amoureux” [Yo le quitaré el libertinaje y le haré sabio enamorándolo]. Des de ese punto de vista, la diégesis de *Le Destin de Lisa* reúne completamente la visión del mundo vehiculada por un programa que les es contemporáneo, *Temptation Island*, que, como sabemos, pone a prueba a una pareja, poniendo a cada uno de sus miembros ante “tentadores” o “tentadoras” para responder a esas preguntas que “todos nos hemos planteado” (dice la presentadora del programa): ‘yo estoy enamorado, ¿lo está ella tanto como yo? Yo soy fiel, ¿lo es él verdaderamente?, ¿el amor te hace volverte ciego?’ Y, en fin, sin duda la más importante: ‘¿Estoy con la persona correcta?, ¿tendrá a otra persona?’”.

En *Le Destin de Lisa*, el rival de David juega el rol de la producción de *Temptation Island* poniendo en su camino una tentadora, Alexandra, que él paga para seducirle y, haciendo eso, desviar a Mariella de su amor por el joven dueño. Al término aún de múltiples tentaciones, aunque él va a casarse con ésa que le parece la “persona adecuada”, sus ojos se abrirán por fin y comprenderá que hay otra persona, Lisa. Para él, también, el ciclo de capítulos actuará como una novela de aprendizaje que le habrá llevado de la infancia a la edad adulta.

Según un sondeo, el personaje femenino preferido por el 72% de mujeres es Lisa (contra el 59% de hombres), mientras que el personaje masculino preferido por el 67,7% es David (contra un 55,8% de hombres)¹. El porqué es comprensible. Al romanticismo del amor que supera todas la barreras sociales, se añade el relato insinuado de la difícil separación de madre e hija. La diégesis de *Ugly Betty*, eliminando desde el principio a la madre de la ficción, corta esa posibilidad narrativa. No es siquiera asombroso, en estas condiciones, que los públicos más receptivos a *Le Destin de Lisa* sean los de 15 a 24 años y las mujeres: esta serie tiene todas las características para atraer a las hijas y a sus madres. A las jóvenes, les ofrece el consuelo de la identificación, mostrándoles que las dificultades de pasar a la edad adulta son compartidas universalmente; a las madres, les hace revivir ese momento doloroso.

6. LOS SECRETOS DE LA INTIMIDAD

Otra razón del éxito de *Le Destin de Lisa* en comparación con *Ugly Betty* se halla, creo, en el lugar que ocupa la *voice over* y las imaginaciones de Lisa. A menudo reducimos la *voice over* a un mero instrumento narratológico para destilar informaciones o focalizar el relato. Aunque, su proliferación actual en las series, especialmente americanas, va más allá de su función narrativa. Es el síntoma del lugar siempre creciente que ocupa la intimidad en nuestra sociedad y, especialmente, en los programas televisivos o en la prensa. En este sentido, es necesario diferenciar la manifestación de la vida privada de la puesta en escena de la intimidad. Si la primera consiste en hacer visible lo que, hasta hace poco, no era mostrable -una escena explícita de amor físico, por ejemplo-, la segunda accede a otro continente, que ya no se encuentra en el ámbito de lo visible, sino de lo escondido, de lo secreto, de la intimidad en sentido estricto, es decir “eso que está más adentro, al fondo”.

La primera vía de acceso a la intimidad es clásica: se trata de la representación de las imaginaciones del personaje. *Le Destin de Lisa* recorre a ello regularmente para oponer los deseos de la chica con la realidad, dando forma, de manera muy esquemática, al antagonismo freudiano del principio de placer y del principio de realidad: repetidas veces Lisa imagina que David le declara su amor. Esta visualización del sueño se transmite por un segundo camino, la voz interior de Lisa, que nos permite conocer sus deseos, sus sentimientos, sus decisiones -“vamos, ahora me calmo”-, en resumen, un mundo de sentimientos que se abre hacia una confrontación permanente entre lo visible y lo invisible, confrontación ausente en *Ugly Betty*. Por cierto, muy a menudo, los comentarios de Lisa explicitan estados de ánimo que podríamos comprender por las acciones, pero su formulación construye lugares comunes en los que los adolescentes se reconocen fácilmente. “No sé escoger mi suerte” -episodio 3-, “como papá dice a menudo, tropiezas siempre con la misma piedra -episodio 5, minuto 21-, etc. Enunciados como éstos provocan el mismo comentario: “¡yo también!”, “¡igual que yo!”. Lisa dice en voz alta lo que los adolescentes piensan.

Este foso entre deseo y realidad es mucho más profundo ya que se añade en *Le Destin de Lisa* un antagonismo persistente entre la joven y su jefe. Mientras que en *Ugly Betty* se vuelve rápidamente cómplice de él, en la versión alemana necesita mucho tiempo para acercarse. Si añadimos a ello que los “malos”, a los que ella está constantemente enfrentada, son realmente malvados en esta versión, comprenderemos que el mecanismo de la piedad, sobre el que, ya lo dije, Aristóteles coloca uno de los dos resortes de la emoción del espectador, funciona plenamente. Más aún cuando la versión alemana actúa sobre un registro genérico más que la versión americana. Aunque ambas series expliquen más o menos la misma historia, que les impone un formato, la elección del género hecha por cada una transfigura la relación del telespectador con la heroína.

En *Ugly Betty*, las diferencias entre Betty y su medio generan una comedia de situación: por contrastes visuales -parecido entre el pecho de Betty y el del hermano

transexual de Daniel-; por oposición -los periodistas entre dos ruedas de prensa-; por la invención de detalles incongruentes -Wilhemina que espía los despachos de Mode a distancia gracias a una cámara escondida en un jarrón de flores-. A todo esto se añaden numerosos malentendidos cómicos, que sitúan la serie globalmente del lado de la comedia. Al contrario, en *Le Destin de Lisa*, a pesar de los finales felices, las situaciones desembocan, si no en lo trágico, al menos en lo melodramático: Lisa salva a David de ahogarse, pero él no lo sabe, ella es víctima de las novatadas de la telefonista celosa, Sabrina, pero no se da cuenta, es humillada en público, todas ellas situaciones que provocan en casa del espectador un sentimiento de injusticia.

Esta elección de género por parte de la serie alemana puede, en cierta manera, desagradar a los telespectadores que la miran con distancia, como una ficción ajena a sus propias vidas. Sin embargo, es diferente para los que la trasladan desde el principio a la realidad. Para los jóvenes que en ella se reconocen identificando lugares comunes con la heroína, el trato “serio” del drama es también la seguridad de que se les toma en serio, contrariamente a *Ugly Betty*, cuyo tono de comedia puede parecerles ligero para con los problemas de la adolescencia que ellos viven.

Le Destin de Lisa y *Ugly Betty* reconducen un *topos* de novela sentimental, a saber, que en amor hay que desconfiar de las apariencias y que la verdad de un ser se halla más allá de su físico. Pero, paradójicamente, estas series también se hacen eco de un cántico a primera vista contradictorio, que la televisión de hoy en día repite sin cesar: gracias a un maquillaje apropiado, se puede cambiar del todo; una mujer con un físico ingrato puede volverse seductora gracias a un *extreme makeover*; Cántico confirmado por otra parte por el hecho de que las diferentes actrices que interpretan a la “fea” Betty son en realidad muy hermosas. Porque muestra este camino de esperanza, la versión alemana de Yo soy Betty la fea se presta mejor que la americana a una lectura realista, a un reconocimiento de su situación por parte del adolescente. Dicha versión se distancia mediante la risa, por su tratamiento genérico, de lo que ciertos adolescentes viven como un sufrimiento cotidiano.

Traducción del francés de Berta Trullas Berasategui

NOTAS

1. Sondeo Demando. Encuesta realizada entre noviembre de 2007 y enero de 2008 sobre 4950 individuos, consultada en febrero de 2008 en www.demandi.fr/fr_fr_7388_destindelisa.php

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

JOST François ([1999]2007) *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses, 3e éd.
PAVEL Thomas ([1986] 1988) *L'Univers de la fiction*. Paris : Seuil.