

Yo soy Bea: un ejemplo de migración cultural. I am Bea: An Example of Cultural Migration

Charo Lacalle

Yo soy Bea (Tele5, 2006-07), la versión española del serial colombiano *Yo soy Betty la fea*, marca un hito en la adaptación de un formato de ficción extranjero por su éxito y versatilidad. Los resultados de audiencia determinaron su continuidad más allá del final original, hasta alcanzar los 470 capítulos generando una gama de recursos para alimentar otros programas de la cadena. Sin embargo, la continua expansión de las tramas, de las modificaciones del relato, convirtió la transposición del original en un verdadero ejercicio de deriva textual del relato, propiciando su desarticulabilidad (Eco, 1994). Tal artículo analiza las principales modificaciones formales y temáticas introducidas a la historia convirtiendo *Yo soy Bea* en paradigma de las “narrativas viajeras” (Buonanno, 2006) en los albores de la transmedialidad (Jenkins, 2006).

Palabras clave: televisión, adaptación, formato, ficción, Spain

Yo soy bea (tele 5, 2006-07), the spanish version of the colombian telenovela *Yo oy Betty la fea*, marks a milestone in the adaptation of foreign fiction format, for its success and versatility. The ratings obtained allowed the program continuity beyond the end of the original screenplay, reaching 470 chapters and creating a gama of resources that fed other programs of the channel. However, the constant expansion of the storylines, and the changes introduced in the story, converted the transposition in an exercise which finally transformed the text in a textual exercise characterized by its “disjoined nature” [desarticulabilidad] (eco, 1994). This article analyzes the major formal and thematic changes to the story, that convert *Yo soy Bea* into a paradigm of the “traveling narratives” (buonanno, 2006) at the very beginning of transmediality (jenkins , 2006).

Keywords: televisión, adaptation, format, fiction, Spain

Charo Lacalle es catedrática de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona, directora del Máster Oficial de Investigación en Comunicación y Periodismo (UAB) y co-directora de la revista *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. Dirige el Observatorio de Ficción Española y Nuevas Tecnologías (OFENT) y el equipo español del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). Especialista en análisis audiovisual, ha sido profesora invitada en distintas universidades europeas y latinoamericanas y cuenta con numerosas publicaciones, E-mail: rosario.lacalle@uab.es

Artículo referenciado el 18-3- 2015 por la Universidad Nacional de Colombia

1. INTRODUCCIÓN

Yo soy Bea, la versión española de *Yo soy Betty la fea*, se estrenó en España el 10 de julio de 2006 y obtuvo una audiencia media de 2.172.000 espectadores (23,5% de share). La cuota de pantalla del capítulo 41 (emitido el 20 de septiembre de 2006) sobrepasó por primera vez el 30%, mientras que el capítulo 51 (emitido el 6 de octubre de 2006) superó los 3.000.000 de espectadores. El record del programa corresponde a la transformación física de la protagonista en un especial emitido en el *prime time* del domingo 8 de julio de 2008, que obtuvo una media de 8.226.000 espectadores (46,1%) y se convirtió en el espacio más visto de la cadena privada desde el último episodio de *Médico de familia* en 1999. A lo largo sus casi dos años en antena, *Yo soy Bea* encabezó el ranking televisivo español en 60 ocasiones, superó 149 veces el 35% de cuota de pantalla y obtuvo más de 4 millones de espectadores en 10 emisiones. En las páginas siguientes se intentan determinar las claves del éxito de la adaptación española de *Yo soy Betty la fea*, pese a la constante derivación argumental provocada por el excesivo alargamiento de su historia central y el consiguiente debilitamiento de su estructura narrativa y de la caracterización de los diferentes personajes a medida que se iba alejando del original colombiano.

2. EL CONTEXTO

Yo soy Betty la fea, estrenado en Antena3 en septiembre de 2001, obtuvo una cuota de pantalla del 24,5%. A semejanza de los *format killer* (*Gran hermano*, etc.), retroalimentó y disparó la audiencia de los magazines de Antena3 (*De buena mañana y Sabor a ti*), generó eventos especiales en horario estelar y batió récords inimaginables para una telenovela, con un *share* del 42% obtenido en la emisión de *prime time* del capítulo “Betty ya es guapa”. La Betty colombiana encandiló tanto a los jóvenes de 15 a 24 años (el 28,5% de la audiencia del serial) como a los adultos jóvenes de 25 y 45 años (el 29,8%). La aportación de *Yo soy Betty la fea* al share de la cadena parecía augurar que, tras el acuerdo de la RNC con Grundy y Freemantle Media para la adaptación del formato en otros países, Antena3 se hiciera con los derechos en España. Sin embargo, la relación privilegiada de Tele5 con Grundy (responsable entre otros títulos de la versión española para la misma cadena de *Sin tetas no hay paraíso*), fue crucial para que Antena3 perdiera la batalla y se lanzara al contraataque.

Mediante nueva jugada que ilustra la competitividad entre las emisoras españolas, Antena 3 se anticipó una semana al estreno de *Yo soy Bea* emitiendo la versión mexicana de *Yo soy Betty la fea* en el horario anunciado por Tele5 para la adaptación española. Pero el escaso interés de la audiencia por un programa que para el espectador español no presentaba diferencias significativas con el original, forzó a Antena3 a desterrar *La fea más bella* a una franja horaria marginal al cabo de un mes (los fines de semana a las 7,00 horas), antes de eliminarla definitivamente de su programación¹. Tras este episodio, Tele5 acordó con Grundy el bloqueo del resto de las adaptaciones

hasta que *Yo soy Bea* hubiera concluido su emisión en España, por lo que Cuatro hubo que esperar hasta junio de 2008 para estrenar *Ugly Betty* a pesar de haberla adquirido mucho antes².

Tele5 preestreno *Yo soy Bea* en Internet, una estrategia inédita en España hasta entonces que permitió a la cadena potenciar los recursos digitales asociados al programa y afianzó la web oficial del serial (www.yosoybea.es)³. Hasta el punto de que la transmedialidad de *Yo soy Bea* no sólo complementa al texto, sino que también lo fundamenta y lo convierte en un paradigma de podríamos denominar transmedialidad, remitiéndonos al concepto de *transtextualidad* de Genette (1984). De hecho, cuando los resultados de audiencia alcanzaban su cenit, entre abril y julio de 2007, la web de *Yo soy Bea* superaba los 11 millones de páginas vistas y registraba más de 8 millones de visitas, mientras que el “Diario de una fea” (escrito por la protagonista), acumulaba 26 mil mensajes y el espacio “Chatea con Bea” recogía 2.500 preguntas. Paralelamente, 46.200 usuarios habían afeado su rostro con el programa Aesthetic Cam proporcionado por la cadena, que exhibía en la web de *Yo soy Bea* los resultados más logrados. El éxito televisivo del serial y su transmedialidad impulsaron el despegue de todo un entramado de *merchandising* (edición de una revista semanal, venta de agendas, politonos, DVDs, CDs, etc.). La traca final fue la “despedida de solteros” de Bea y Álvaro, una fiesta celebrada tres días después del cambio físico de Bea con entrada de pago y sorteo previo de invitaciones vía SMS.

Los múltiples beneficios de *Yo soy Bea* determinaron su emisión sin descansos entre temporadas ni pausas vacacionales, lo que acabo minando en el ánimo de su joven protagonista. Prisionera de su personaje a causa del contrato firmado con la cadena (que le impedía ser entrevistada o fotografiada), la actriz Ruth Nuñez estuvo en el punto de mira de la prensa rosa hasta que la revista *Diez minutos* consiguió fotografiarla en diciembre de 2006 paseando por Madrid sin caracterizar como Bea. Unos meses más tarde, diferentes publicaciones coincidían en señalar que la actriz acababa de salir de una “fuerte depresión”, consecuencia las 13 horas diarias de rodaje y el encierro obligado para escapar de protegerse de los medios⁴. Alejandro Tous, galán de la serie y pareja sentimental en la vida real de Ruth Nuñez, admitía poco antes de la emisión del capítulo 300 estar “cansado físicamente” del serial y aseguraba que si la historia continuaba alargándose llegaría a un punto en que ya no se sabría qué contarle al espectador⁵.

El esperado final de *Yo soy Bea*, anunciado inicialmente para diciembre de 2007 y reenviado sucesivamente a marzo y a junio de 2008, se convirtió en una conclusión precipitada por el acoso de la prensa rosa a los protagonistas⁶ y el deseo de dejar el serial manifestado por Ruth Nuñez, Alejandro Tous y José Manuel Seda⁷. Tras la boda de los protagonistas, Tele5 transformó la historia de Bea en la de Be, una chica de buena familia que, contrariamente a su predecesora, luchará por demostrar que tras su linaje y su físico espectacular también hay mucho talento. Be constituye, pues, una especie de “Betty 3”, construida a partir de una “Betty 2” (Bea), adaptación cultural a

su vez del prototipo original, la “Betty 1” de *Yo soy Betty la fea*. Por consiguiente, esta segunda parte de *Yo soy Bea* (que mantiene el título inicial) no constituye un *spin off* de la adaptación española, sino más bien una especie de desgajamiento. Una composición en cascada que revela la capacidad de “difractarse” de los productos televisivos seriales (Baudrillard, 1987), que la cadena calificó como una “iniciativa sin precedentes”⁸. El (re)lanzamiento de la segunda parte de *Yo soy Bea* convertía la adaptación española de *Yo soy Betty la fea* en una una especie de versión televisiva del *perpetuum mobile* que, una vez emancipada de la historia principal, aspiraba a durar siempre⁹.

3. LA BETTY ESPAÑOLA

El proyecto inicial de *Yo soy Bea* se estructuraba en torno una trama central virtualmente idéntica a la de su matriz (la evolución interior y exterior de la protagonista y la boda final con su amado jefe) y reproducía con bastante fidelidad la mayor parte de los principales personajes de *Yo soy Betty la fea*, pero adaptando las diferencias sociales y culturales de su caracterización al contexto español para que resultaran creíbles. A excepción de Bárbara [Patricia], cuyo estereotipo de “rubia tonta” se llevó hasta excesos difícilmente asimilables incluso para un espectador bien amarrado por el *pacto narrativo* con el serial de Tele5, en la versión española se atenuaron notablemente tanto el histrionismo de los personajes colombianos como los rasgos más acentuados de la particular comestión entre el drama serial y la comedia de situación característica de *Yo soy Betty la fea*. El resultado originó un programa descafeinado, cuyos personajes carecían del carácter que les imprimía su caricaturización en *Yo soy Betty la fea*, y negaba a los actores la oportunidad de salirse del libreto e improvisar que tanta frescura aportó a la interpretación de sus mentores colombianos.

Frente a la desmesura de *Yo soy Betty la fea*, la versión española abogó por la contención, remplazando lo grotesco por lo cotidiano y limando, hasta casi aplanarlas, las aristas más pronunciadas de las diferencias sociales y sexuales entre los personajes del relato. Diferencias que en España hubieran podido confinar el serial en una especie de limbo entre lo políticamente incorrecto y lo inverosímil. Comparemos, por ejemplo, la voracidad sexual de Armando con los contados escauceos amorosos de Álvaro; la arrogancia de Marcela con la rabia de Cayetana o la desenvoltura de Hugo con la inseguridad emocional de Richard. Como señala Covadonga Espeso, coordinadora de guiones de *Yo soy Bea*, la adaptación española se distancia del texto original inventando sus propias historias y, si hay algún rasgo distintivo que caracterice de manera específica a la Betty de Tele5, ése es precisamente su normalidad¹⁰. De ahí que los pobres de *Yo soy Bea* no sean tan pobres, ni los ricos tan ricos como sus referentes colombianos, al igual que ocurre con los buenos y los malos, mientras que la autoironía de Betty se transforma en Bea en autocompasión, refrendada por la constante referencia de la protagonista en el “Diario de una fea” a su condición de huérfana de madre y a los engaños de Álvaro. La frenética actividad de los seguidores de *Yo soy Bea* en la Red retroalimentaba la caracterización inicial del resto los personajes y ponía de relieve el

gusto de los espectadores por los estereotipos, a tenor de la contundencia con la que los internautas revalidaban los diferentes roles semióticos asumidos por los personajes. Al mismo tiempo, la mayor asertividad de los “feos” y el carácter desleído de los “guapos” españoles mitiga la tensión entre dominantes y dominados que sustenta las relaciones entre los personajes de la versión original.

Yo soy explora y explota hasta extremos impensables la facilidad con la que el formato serial convierte la biografía de los personajes en una fuente inagotable de inspiración, remodelando constantemente el protagonismo del grupo coral para configurar un “bosque narrativo” (Eco, 1994) constelado de caminos secundarios y de desviaciones que se van acumulando sin llegar a incardinarse en la trama principal. Pero en un universo narrativo tan polarizado como el de este serial, la prioridad de las sustituciones de personajes tras la marcha de sus intérpretes era mantener a toda costa el equilibrio de roles del conjunto (feos vs guapos), por lo que en ocasiones el personaje entrante no reemplazaba exactamente al personaje saliente, sino que los roles de este último eran redistribuidos entre diferentes personajes.

La incorporación de Santi [Nicolás] a la plantilla de Boulevard 21, con el consiguiente incremento de protagonismo que representa para esta personaje secundario, compensa parcialmente el “batallón de los feos” (en la versión española incluía un becario) tras la salida de Jimena. La nueva redactora, Andrea, inicialmente suscita recelos en “batallón”, pero luego se integra de lleno en el grupo de feos y lo reequilibra. Puri sustituye a Chusa [Aura Maria] en la recepción de la empresa y en el “batallón de los feos”, aunque este personaje no protagonice tramas autónomas como las generadas anteriormente por la condición de madre soltera de Chusa, ni por las relaciones sentimentales que esta última mantenía primero con Jota [Freddy] y más tarde con Gutiérrez, el padre de su hijo Beckham. Estela Molinero, que se incorpora a Boulevard en el último tramo del serial, asume el rol de *mala y oponente* sistemático del *sujeto* Bea, detentado previamente por Cayetana [Marcela] y Bárbara [Patricia], después de que esta última dejase el serial en el capítulo 414.

En otros casos, la incorporación de nuevos personajes no deriva de la sustitución de unos personajes por otros, sino de la figurativización de los roles temáticos perfilados en la caracterización inicial de algunos personajes. Por ejemplo, Daniel Echegaray viene a colmar el vacío sentimental de Richard [Hugo] aludido desde el inicio del serial y permite relanzar a este último tras su paulatino agotamiento narrativo. La integración en la familia Pérez Pinzón de Carol, una norteamericana de vacaciones en España que enamora al padre de Bea y se traslada a vivir con ellos, deriva de una lógica narrativa similar a la anterior y permite nutrir las exiguas tramas en las que participa el progenitor del la protagonista.

La deriva textual, producida por la reiterada prolongación de *Yo soy Bea*, no sólo revierte en la abundancia de líneas argumentales protagonizadas por los personajes secundarios, sino que también se traduce en una endogamia endémica de las

relaciones sentimentales entre los protagonistas de este serial. Por ejemplo, concluida su historia con Jota [Freddy], Chusa [Aura María] mantendrá un romance con Gutiérrez, quien finalmente acabará emparejándose con Elena, mientras que Jota tendrá una aventura con Cayetana [Marcela]. Richard [Hugo] se casa con Daniel Echegaray, quien había sido introducido en el serial como novio de Cayetana antes de que el joven descubriera su verdadera identidad sexual. Gonzalo [Mario] seduce a Bárbara [Patricia] al inicio del serial, pero luego se enamora de Sonsoles y tiene un *affair* con Sandra (sin saber que ambas mujeres son en realidad una sola). En el último tramo de *Yo soy Bea*, Cayetana iniciará una relación sentimental con Nacho después de que Bea concluya su historia de amor con él y regrese con Álvaro, el prometido de Cayetana al inicio del serial.

4. DE LA ADAPTACIÓN A LA TRANSPOSICIÓN

Yo soy Bea había empezado siendo la adaptación de un formato de ficción y sucesivamente se convirtió en lo que Andrea Bernardelli denomina, siguiendo a Genette (1979), una *transformación seria o transposición*. Se trata de una práctica *hipertextual* compleja, en la que frecuentemente se aplican diversas tipologías de transformación a una misma obra, que el semiólogo italiano clasifica en dos grandes grupos: *transformaciones formales* y *transformaciones temáticas* (Bernardelli, 2000:107), a las que en este caso cabe añadir un tercer grupo de *transformaciones intergenéricas*. Las diferentes transformaciones que se llevan a cabo a nivel formal en *Yo soy Bea* afectan principalmente a los elementos irónico-paródicos del original y, en menor medida, a la presentación de la serie y a la estructura de los capítulos y de los ciclos narrativos (puntuales, breves, medios y largos) que integran la historia del patito feo español, aunque las verdaderas transformaciones son de carácter temático y modifican de manera sustancial la estructura de la *historia*. Las *transformaciones intergenéricas* permiten el trasvase entre géneros y formatos (de la ficción al entretenimiento en este caso).

4.1 TRANSFORMACIONES FORMALES

La carátula de *Yo soy Bea* mantiene el estilo y la composición de la original, pero elimina los momentos que sintetizan la biografía de la protagonista (nacimiento, colegio, 15º cumpleaños) con los que se abre la presentación de *Yo soy Betty la fea*, aunque, al igual que esta última, se centra en su primer día de trabajo. Los diferentes personajes del serial desfilan uno a uno a medida que la cámara subjetiva recorre (desde la perspectiva de Bea) las distintas dependencias de la revista, mientras la canción “Te falta veneno”, compuesta por Mika Selander e interpretada por Edurne, describe a la protagonista (“A ti te falta veneno y te sobra corazón”). La carátula española también carece de uno de los elementos retóricos más logrados de la telenovela colombiana: la identificación de la belleza con el cabello, figurativizada en las espléndidas melenas de las modelos y, sobre todo, de la *Peliteñida*, cuyo apodo por parte del cuartel de lasfeas no podía ser mas elocuente, mientras que su contrario, el caricaturesco peinado de

Betty, figurativiza la extrema fealdad. Aunque el cabello de Bárbara tenga poco que envidiar al de Patricia, la sempiterna coleta de Bea representa la atemperada caracterización de la Betty española que, como señalaron reiteradamente los espectadores internautas y los críticos, era más desdichada que fea.

Cada capítulo de *Yo soy Bea* dura unos 35 minutos, sin incluir las *analepsis* y las *prolepsis* (Genette, 1972) del prólogo y el epílogo, que se convierten en el marco *intratextual* del capítulo correspondiente, articulado generalmente en torno a dos líneas argumentales. La línea argumental principal, de la que penden 2 ó 3 subtramas, está protagonizada frecuentemente por Bea, Álvaro o por ambos a la vez (en los 200 primeros capítulos y en la recta final) y suele arrancar en el *cliffhanger* de la emisión precedente. La trama secundaria se centra generalmente en otros personajes del serial y, a semejanza de la principal, también articula diferentes subtramas.

El enamoramiento de Bea y la evolución de su relación con Álvaro constituyen el trasfondo sobre el que se estructuran los diferentes ciclos narrativos que convergen en cada episodio. Tomemos como ejemplo el capítulo 79. La crisis endémica de la relación entre Álvaro y Cayetana configura un primer ciclo de larga duración; la crisis actual entre ambos provocada por el affaire de Álvaro con Débora Solano se narra en un segundo ciclo de duración media; la reconciliación de Álvaro y Cayetana tras esta enésima ruptura conforma un tercer ciclo corto, mientras que la negativa de Cayetana a ir a Estambul con Álvaro describe una situación narrativa que se plantea y se resuelve en la misma emisión. La línea argumental secundaria de este mismo capítulo gira en torno a los problemas que su condición de madre soltera plantean a Chusa, quien al final de la emisión confesará a Bea que Gutiérrez es el padre de su hijo Beckham (*cliffhanger* del capítulo). Al igual que en *Yo soy Betty la fea*, la interacción de Bea con los diferentes personajes enlaza las distintas tramas y subtramas de cada capítulo.

La construcción del espacio no presenta diferencias significativas con el original, cuya puesta en escena se caracteriza por la economía de medios del serial televisivo, aunque Tele5 presumiera del realismo con el que habían sido construidas las diferentes localizaciones de la adaptación española¹¹. Las semejanzas entre *Yo soy Bea* y *Yo soy Betty la fea* también son evidentes en la estructura temporal y, por consiguiente, en la estructura narrativa. Cada capítulo de *Yo soy Bea* consta de unas 25 secuencias, una de las cuales puede ser imaginaria (despedida final entre Álvaro y Bea a lo *Casablanca* en el capítulo 79 que estamos examinando). Las transiciones entre secuencias se realizan mayoritariamente mediante el desplazamiento de la pantalla (arriba, abajo, izquierda, derecha) o por corte, pero cada capítulo suele incluir dos o tres transiciones a través del plano exterior de Boulevard 21, de la casa de Álvaro o de la de Bea. La versión española incluye una única pausa publicitaria, situada en el último tercio del programa.

4.2 TRANSFORMACIONES TEMÁTICAS

El escaso margen de tiempo que separaba la producción de la emisión de *Yo soy Bea* obligaba a los guionistas a construir situaciones artificiosas, creadas prácticamente de la nada, que había que inventar para alargar convenientemente la historia sin decepcionar al espectador, como señalaba Covadonga Espeso: “No teníamos por dónde tirar para alargar esta historia, así que día a día íbamos inventando situaciones con la responsabilidad de no caer en el absurdo”¹². El consiguiente distanciamiento temático del original acabó por convertir la relación discursiva con el género en una relación de genericidad, donde el relato específico de *Yo soy Betty la fea* (las diferentes líneas argumentales) se diluía en lo genérico (en el mundo posible construido al inicio del serial). Esta distinción entre género y genericidad, acuñada por Jean-Marie Schaeffer (1983) en la reflexión sobre la “problemática genérica” que el autor lleva a cabo a partir del concepto de “architextualidad” de Genette, nos permite explicar desde una perspectiva semiótica la derivación textual experimentada por la transformación temática de *Yo soy Bea* a consecuencia de su artificiosa extensión. Siguiendo a Schaeffer, se puede decir que la reduplicación inicial del original colombiano, integrada por el inventario de las posibles relaciones intertextuales características del género, se fue transformando gradualmente en la versión española en una relación architextual de carácter hipertextual. En una filigrana donde la relación con el texto original desaparece dentro de la trama, se disloca o se desarma, aunque permanece integrada en dicha trama (Schaeffer, 1983:179)¹³.

Yo soy Bea seguía manteniendo su cordón umbilical con *Yo soy Betty la fea*, a pesar de que casi nada de lo que ocurre desde que Bea descubre que el amor de Álvaro es solamente una farsa para controlarla mientras ella tenga el capital de Boulevard 21 en sus manos (capítulo 195 emitido el 26 de abril de 2007) hasta la transformación física de la protagonista (capítulo 470 emitido el 8 de junio de 2008), figurase en la telenovela colombiana. En este largo intervalo de 275 capítulos, las funciones cardinales del relato que estructuran la trama principal (el encarcelamiento primero de Bea y sucesivamente de Álvaro; el beso entre Bea y Nacho que da inicio a su relación sentimental, etc.), se van forjando en los márgenes del texto original, reducidas al mínimo indispensable para evitar que la derivación argumental impulse al serial hacia una verdadera deriva textual.

Las funciones cardinales construidas a partir del capítulo 195 representan las escasas zonas de riesgo del relato (Barthes, 1966), de donde pende toda una constelación de catálisis o funciones satélites protagonizadas cada vez más raramente por Bea y construidas en torno a las innumerables tramas y subtramas, vueltas de tuerca y giros argumentales que, a partir de entonces, irá dando el serial. Algo que no pasó desapercibido entre los espectadores internautas, a juzgar por los comentarios realizados en los diferentes forum y *blogs* sobre el programa.

Las numerosas catálisis de *Yo soy Bea*, completamente desgajadas del tronco principal, convierten los capítulos emitidos a partir de mayo de 2007 en una interminable travesía hacia el esperado final. Un difícil equilibrio entre la estabilidad de los diferentes roles (actanciales, semióticos y temáticos), sólidamente anclados en el diseño inicial de los personajes, y su mutabilidad por efecto de las nuevas historias. Quién le iba a decir al espectador que Francisco, el irreprochable padre de Álvaro tenía un hijo ilegítimo (Diego, para más señas) o que el inconsolable viudo, padre de Bea, conviviría con una norteamericana; que la glamorosa Cayetana tendría un affaire con el mensajero de Boulevard o que la ambiciosa Bárbara se sentiría sexualmente atraída por Santi, a quien incluso besaría antes de partir para Bollywood; que el heredero Álvaro trabajaría de camarero en un restaurante o que el malicioso Diego se dejaría engañar por un carterista, por poner tan sólo algunos ejemplos de las vueltas de tuerca practicadas a los personajes y los bruscos giros argumentales que implican algunas tramas.

Junto con las tramas satélites y las tramas comodín, los capítulos estáticos y las rememoraciones del pasado constituyen ejemplos de situaciones artificiosas destinadas a alargar la historia en cualquier dirección imaginable, con la certeza que todos los senderos narrativos emprendidos conducirían inequívocamente a la boda final. La creación de líneas argumentales tangenciales (tramas satélites) a las historias de los principales personajes, característica del serial¹⁴, se utiliza profusamente en *Yo soy Bea* junto con otras tramas que desaparecen y reaparecen a lo largo del programa (tramas comodín). El *affair* de Cayetana con Carlos Santoña constituye un ejemplo de trama satélite, al igual que su relación sentimental con Jota, mientras que la relación de Gutiérrez con Geli y sus hijas gemelas ilustra la trama comodín de carácter intermitente.

Las rememoraciones del pasado y los capítulos estáticos tienen carácter pragmático, pues surgen de la necesidad de dar un respiro a los protagonistas y a los guionistas sin detener la producción, pero constituyen verdaderas pausas del relato (Genette, 1972). Los cuatro capítulos emitidos entre el 25 y el 28 de diciembre de 2006 resumen la primera etapa de *Yo soy Bea* mediante el pretexto narrativo de un reportaje que Cayetana encarga a Jimena en ausencia de los protagonistas principales. Asimismo, las actuaciones de Kiko y Shara; Julieta Venegas, Malú, etc. en el bar de la revista estructuran respectivamente otros tantos capítulos centrados en la visita de los diferentes cantantes a Boulevard, que constituyen eventos especiales no sólo para los protagonistas sino también para los espectadores.

4.3 TRANSFORMACIONES INTERGENÉRICAS

La constante retroalimentación que se produce entre los géneros y formatos basados en la realidad (tanto en cine y en televisión como en prensa) y la ficción no suele tener carácter reflexivo sino complementario, pues mientras que los primeros alimentan continuamente el stock de temas y estereotipos que pueblan la ficción (Lacalle, 2008), esta última exporta sus estrategias narrativas a los programas basados

en la realidad (reportajes documentales y *realities*). A la manera de las *instant movies* (telefilms o miniseries basados en hechos recientes), que “resuelven” en la ficción determinadas incógnitas planteadas en la realidad, algunas tramas de *Yo soy Bea* nutrían los magazines y los *talk shows* con personajes e historias de ficción que daban el salto intergenérico inverso. Por ejemplo, Britney, una supuesta ex amante de Carlos Santoña, fue entrevistada por Ana Rosa Quintana en *El programa de Ana Rosa*, el magacín de actualidad que Tele5 emite por las mañanas. La joven advirtió a Cayetana del peligro que corría con Santoña, aconsejándole que no fuera con él a las islas Fidji porque a ella la estafó en un viaje a las Seychelles.¹⁵

La dilatación intratextual y extratextual de *Yo soy Bea* ha incrementado hasta extremos impensables la “desarticulabilidad” inherente al formato serial de ficción, convirtiéndola en una de las claves de su éxito. Al igual que ocurre con filmes de culto como *The Rocky Horror Picture Show*, cuyo atractivo para el público reside precisamente en que al estar tan desarticulado permite cualquier tipo posible de interacción (Eco, 1994:159), el *feedback* de los espectadores a través de la Red atribuye carácter de culto a un programa cuya configuración *transmediática* lo convirtió en un prototipo de la televisión glocal en los albores de la transmedialidad (Jenkins, 2006).

NOTAS

1. *La fea más bella* se estrenó en Antena3 el 26 de junio de 2006 y obtuvo 1.682.000 espectadores (14,2%). Los últimos capítulos emitidos, de manera intermitente, los fines de semana registraban mínimos históricos para la cadena de 35.000 espectadores (3,5%), el domingo 1 de octubre, y de 34.000 (1,6%), el domingo 8 de octubre.
2. Cuatro comenzó programando la serie de la ABC en tandas de dos episodios, para llenar de ese modo el prime time de los martes, pero sucesivamente los emitió en bloques de tres las noches de los miércoles, en un intento vano de remontar los bajos resultados de audiencia de la adaptación estadounidense. *Ugly Betty* obtuvo 1.845.000 espectadores (10,5%) en su estreno en Cuatro el 10 de junio de 2008 y, tras un descenso continuado, el 6 de agosto terminó su primera temporada en España con una audiencia media de 771.000 espectadores (6,2%), 658.000 (6%) y 694.000 (10,5%) en sus últimos tres episodios.
3. La Red también ha jugado en alguna ocasión en contra de Tele5. En noviembre de 2007, un internauta colgó en youtube el capítulo 332, en el que Sandra de la Vega revelaba su doble identidad, que las cadenas de pago Ono e Imagenio habían emitido una semana antes que la generalista Tele5.
4. <<http://www.periodistadigital.com>> [25 de abril de 2007]
5. <<http://www.formulatv.com>> [25 de septiembre de 2007]
6. Hasta el punto de que la revista *Cuore* publicó fotos de la boda de Bea y Álvaro una semana antes de que Tele5 emitiera el capítulo correspondiente.
7. Seda interpretaba a Gonzalo, el Mario Calderón de *Yo soy Betty la fea*, que también tenía un rol destacado en la versión española
8. < <http://www.pizquita.com/noticia8963.html> > [16 de mayo de 2008]
9. José Javier Esparza, <<http://elperiódico.com>> [13 de mayo de 2008]
10. Entrevista a Covadonga Espeso, coordinadora de guiones de de *Yo soy Bea* [21 de junio de 2009]. <<http://ww.lne.es>>
11. <<http://www.telecinco.es/yosoybea/detail/detail3993.shtml+telecinco.es+pasa+una+jorna->

da+en+el+plato&hl=es&ct=clnk&cd=3&gl=es>

12. <<http://www.lne.es>> Entrevista a Covadonga Espeso, coordinadora de guiones de Yo soy Bea [21 de junio de 2008]

13. Recordemos que Genette reelabora en *Palimpsestos* (1984) la clasificación inicial de *Introduction à l'architexte* y entiende la relación *hipertextual* como una relación de derivación (Genete, 1984:12).

14. La reaparición del marido de Inesita constituiría un ejemplo de trama tangencial en *Yo soy Betty la fea*.

15. <http://www.yosoybea.telecinco.es/dn_197.htm+britney+una+amante+de+carlos+destapa&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=es>

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BARTHES, R. (1966) "Introducción al análisis estructural del relato", en *Elementos de semiología*, Barcelona, Paidós, 1993 (2ª ed.), págs. 163-202.

BERNARDELLI, A. *Intertextualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

BAUDRILLARD, J. (1987), *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1997.

ECO, U. (1992) *Seis paseos por los bosques narrativos*, Milano, Bompiani, 1994.

_____ GENETE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1984.

_____ *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.

_____ *Figures III*, París, Seuil, 1972.

JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York, NY University Press, 2006.

LACALLE, Ch. *El discurso televisivo sobre la inmigración*. Barcelona, Omega, 2008.

SCHAEFFER, J.-M. (1983) "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, págs. 155-182.